

Alina Geanina Ionescu

CONSERVAREA ŞI RESTAURAREA ICOANELOR DIN COLECȚIILE MUZEULUI „ASTRA”

EDITURA „ASTRA MUSEUM”
SIBIU, 2010

ALINA GEANINA IONESCU

CONSERVAREA ŞI RESTAURAREA ICOANELOR DIN COLECȚIILE MUZEULUI „ASTRA”



Editura „ASTRA MUSEUM”
Sibiu, 2010

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IONESCU, ALINA GEANINA
Conservarea şi restaurarea icoanelor din colecțiile Muzeului Astra / Alina Geanina Ionescu. - Sibiu : Astra Museum, 2010
ISBN 978-973-8993-48-8

7.025.3
7.025.4
75.046.3

Colaboratori:
Complexul Național Muzeal „ASTRA" - Sibiu

Coperta I: detaliu icoană pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată" - Pavel Zamfir,
nr. inv. 1230 OC, CNM „Astra" Sibiu

Foto: Alexandru Olănescu
Grafică copertă I şi IV: Alina Geanina Ionescu
Tehnoredactare: Alina Geanina Ionescu, Liliana Oprescu, Delia Voina

---

TIPOGRAFIA PrintATU.ro
Sibiu
e-mail: niu@printatu.ro
www.printatu.ro

CUVÂNT ÎNAINTE

Apariția acestei cărți de specialitate intitulate *Conservarea şi restaurarea icoanelor din colecțiile Muzeului „ASTRA*” constituie o parte semnificativă din conținutul tezei de doctorat a autoarei. Încă din titlu, ne dezvăluie importanța subiectului tratat cu multă responsabilitate.

Este un demers destinat specialiştilor din domeniul conservării şi restaurării patrimoniului cultural național. În paginile volumului sunt redate foarte multe informații necesare atât pentru contemporani, cât şi pentru posteritate. Se prezintă aici şi condițiile de depozitare a icoanelor.

Descrierea în amănunt a unui număr mare de icoane restaurate de autoarea acestei lucrări, cu ilustrații adecvate, înfăţişarea icoanelor înainte şi după restaurare sunt rezultatul unei înclinații şi munci perseverente desfăşurate de-a lungul anilor.

Lucrarea a fost elaborată cu multă pasiune, fiind totodată un act educațional, o cale prin care autoarea a dorit să arate şi publicului neavizat partea nevăzută a lucrurilor, ceea ce se întâmplă în spatele organizării unei expoziții cu piese de patrimoniu, drumul pe care trebuie să-l parcurgă o lucrare până ce poate fi expusă privirilor dumneavoastră.

Conservarea şi restaurarea icoanelor din colecțiile Muzeului „ASTRA” se doreşte a fi un instrument de lucru extrem de util şi indispensabil cercetărilor viitoare în domeniul conservării şi restaurării icoanelor pe lemn şi pe sticlă.

Acelaşi drum puteți să-l parcurgeți alături de autoare, citindu-i cartea ce vi se adresează.

Prof. univ. dr. Thomas NÄGLER

Sibiu, ianuarie 2010

CONSERVAREA ŞI RESTAURAREA ICOANELOR
PROBLEMATICĂ GENERALĂ

Muzeul este definit de către Germain Bazin în lucrarea sa *Le temps des musées* ca „templu în care timpul pare suspendat”[1].

Fiind o instituţie cultural-ştiinţifică, muzeul are ca obiectiv colectarea, conservarea şi valorificarea bunurilor culturale în beneficiul publicului[2].

Funcţiile specifice muzeului sunt: „funcţia de cercetare-constituire şi dezvoltare a patrimoniului, funcţia de conservare-restaurare a acestuia şi funcţia educaţională - de valorificare cultural-educativă”[3]. Între acestea „nu se poate stabili o ierarhie absolută” deoarece „trebuie să se dezvolte corelat, armonios, păstrând un echilibru oscilant, între limite precise”[4].

Prin funcţia publică muzeul este definit ca locul în care oamenii au ce învăţa şi în care găsesc inspiraţie şi divertisment prin prezentarea şi cercetarea de obiecte originale[5].

„Muzeul are ca scop transmiterea informaţiei sau cunoaşterii pentru toţi, prin mijloacele de care dispune, mai ales de natură educativă, fiind mai înainte de toate în serviciul umanităţii”[6].

„Muzeele păstrează şi valorifică selectiv ceea ce omenirea a produs de-a lungul timpului, sub raportul culturii materiale şi al manifestărilor spirituale. Astfel înţeles, muzeul reprezintă acea instituţie unică în care sunt adunate, clasificate şi păstrate cu grijă vestigiile trecutului şi realizările contemporane, pentru a fi transmise generaţiilor viitoare”[7]. Muzeul „simbolizează respectul prezentului pentru trecut şi încrederea sa în viitor”[8].

Un muzeu nu este o entitate statică şi nici nu este suma totală a colecţiilor sale. Este un corp activ, care implică şi publicul. De aceea, muzeul trebuie să găsească un echilibru între cererile de restaurare, educaţionale, expoziţionale şi îngrijirea pe termen lung a colecţiilor[9].

Organizarea muzeului implică trei factori: patrimoniul, personalul specializat şi publicul[10]. „În scopul pe care şi-l propune să-l realizeze, muzeul lumii contemporane reprezintă un mijloc direct de comunicare”[11] cu publicul, utilizând metode proprii. Fără să aibă rival în societatea noastră, muzeul rămâne o instituţie unică, cu rol bine determinat[12].

---

1 Germain Bazin, *Le temps de musées*, Paris, 1967, p. 7, apud: Nicolescu 1979, pp. 7-8.
2 Florescu 1996, p. 17.
3 Florescu 1996, p. 18.
4 Florescu 1996, p. 18, 21.
5 Corr 2000, p. 10.
6 *Résolutions,* în: *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, nr. 3, septembrie, 1971, p. 37, apud: Nicolescu 1979, p. 7.
7 Nicolescu 1979, p. 8.
8 A. Biran, *Le musée d'Israël à Jérusalem*, în: „Museum”, XX, nr. 1, 1967, p. 6, apud: Nicolescu 1979, p. 8.
9 Corr 2000, pp. 10-11.
10 Edouard Michel, *Musées et conservateurs*, Bruxelles, Institut de Sociologie Solvay, 1948; Rezoluţiile celei de-a IX-a conferinţe generale ICOM, pct. 5. Rezoluţia 1, în „Nouvelles de l'ICOM”, vol. 24, nr. 3, septembrie, 1971, p. 37, apud: Nicolescu 1979, p. 8.
11 Michael Brawne, *The New Museum, Architecture and Display*, London, Stuttgart, 1965, apud: Nicolescu 1979, p. 8.
12 Nicolescu 1979, p. 8.

Misiunea didactică şi educativă a muzeului este în strânsă legătură cu cea de conservare-restaurare, precum şi cu cea de cercetare[13].

„Muzeele sunt concepute azi ca adevărate laboratoare sau institute de cercetare ... ”[14] Fiecare muzeu trebuie să dispună de „un personal cu o formaţie ştiinţifică temeinică pentru a-şi atinge scopul său educativ. În acelaşi timp, muzeul contemporan este *sanatoriu sau clinică, prin activitatea de conservare şi restaurare* pe care trebuie s-o ducă neîncetat”[15].

Muzeul are două misiuni de înfăptuit. „Prima este răspunderea de a păstra şi a preda generaţiilor viitoare intact, sănătos şi îmbogăţit patrimoniul cultural şi artistic naţional, creaţia de veacuri a unui popor”. A doua este condiţionată de îndeplinirea primei misiuni, şi anume „de a modela şi cizela sufletul oamenilor pentru înţelegerea şi dragostea pentru frumos, ca şi pentru respectul creaţiei înaintaşilor”[16].

Termenul de conservare se referă la un complex de acţiuni menite să îngrijească şi să trateze artefactele culturale valoroase, atât mobile cât şi imobile. Conservarea trebuie să se transforme într-o serie de acţiuni concrete şi realizări multiple.

Activitatea de conservare are o însemnătate deosebită. În primul rând ea reprezintă controlul asupra mediului (microclimatului) cu scopul de a minimaliza degradarea bunurilor culturale, iar în al doilea rând tratarea obiectelor pentru a stopa degradarea şi pentru a le stabiliza.

Restaurarea este continuarea procesului mai sus menţionat, la un alt nivel, în momentul în care tratamentul de conservare se presupune a fi insuficient, scopul restaurării fiind acela de a restabili unitatea potenţială a obiectului.

În timp ce rezultatele vizibile ale restaurării sunt imediate şi pot fi valorificate, nu se poate spune acelaşi lucru despre conservarea preventivă.

Munca în acest domeniu constă în acţiuni continue la nivelul incintelor, iar rezultatul general al acestor activităţi este mai dificil de ilustrat.

Schimbările constau tocmai în însănătoşirea materialelor, iar îmbunătăţirile se vor face simţite în timp. În acest domeniu este necesară o motivaţie puternică pentru a reuşi. Reuşita unui plan de prevenire ţine de corectitudinea evaluării. Altfel spus, fără o conştientizare prealabilă, nu poate exista prevenire[17].

Depozitarea obiectelor este la fel de importantă ca şi celelalte activităţi, ea fiind cea care garantează prezervarea materialului. Depozitarea inadecvată cauzează deteriorări.

---

13 Nicolescu 1979, p. 8.
14 Nicolescu 1979, p. 9.
15 Nicolescu 1979, p. 10.
16 Nicolescu 1979, p. 10.
17 Guillemard, Laroque 1999, p. 71.

În mod tradițional depozitarea este un „mecanism de păstrare" a bunurilor, timp în care acestea nu sunt utilizate. De cele mai multe ori este cazul locurilor care nu sunt la vedere, ferite de circuitul expozițional. Asemenea spații sunt caracterizate printr-o mare „densitate de obiecte".

În această situație trebuie luată o decizie, având în vedere faptul că un spațiu care se îmbogățește cu obiecte trebuie să permită materialului să se acomodeze. Astfel, trebuie să se ia în serios implicațiile de conservare/prezervare[18].

Organizarea unui depozit înseamnă a defini ce poate şi ce nu poate conține, a şti cum se inspectează încăperea destinată acestui scop pentru a constata dacă se îndeplinesc sau nu condițiile necesare pentru o bună conservare a obiectelor, a exploata locația fără a face risipă de spațiu, a dispune obiectele pe suporturi astfel încât să se evite căderile, deformările, spargerea şi să înlesnească localizarea şi manipularea, cunoaşterea şi utilizarea materialelor de izolație sau a ambalajelor mai inerte pentru a îndepărta orice risc exterior de degradare chimică[19].

„Modulele de depozitare şi variația lor sunt determinate, de asemenea, de tipodimensionare"[20]. Etalarea lor pe verticală îngreunează însă accesul la obiecte.

Un prim aspect concret legat de conservare este acela al depozitării patrimoniului muzeal.



1. Detaliu din depozitul de icoane al Complexului Național Muzeal „Astra" din Sibiu - locație Palatul Brukenthal

Pentru a pătrunde la modul concret în datele problemei şi pentru a înțelege acest fenomen, am ales spre exemplificare depozitul de icoane al Complexului Național Muzeal „Astra" din Sibiu, amplasat în Palatul Brukenthal.

În urma desprinderii din cadrul Muzeului Brukenthal a „Muzeului Tehnicii Populare" şi a „Secției de Artă Populară", „care s-a transformat în muzeu de sine stătător (cu începere din anul 1990), spațiile de expunere din Palatul Brukenthal au fost dedicate în întregime Galeriei de Artă"[21].

Depozitul de icoane a rămas în aceeaşi locație, vreme de mai bine de 25 de ani. Ulterior, colecția a fost mutată într-un nou spațiu de depozitare, în Casa Artelor din Piața Mică nr. 21, în luna aprilie 2008.

---

18 Corr 2000, pp. 52-53.
19 Guillemard, Laroque 1999, pp. 43-44.
20 Florescu 1996, p. 144.
21 Avram, Crişan 1998, p. 143.

Noua locație măsoară 36,3 mp[22] şi este prevăzută cu sistem de alarmă, mobilier de depozitare adecvat, parchet, încălzire centrală şi ferestre.

Icoanele pe sticlă sunt ambalate şi aşezate în poziție verticală, uşor înclinate în stelaj, putându-se observa cu uşurință numărul de inventar. Depozitarea mai multor icoane pe lemn într-un singur compartiment poate duce la degradări ulterioare[23].

Mobilierul asigură stabilitate obiectelor, unitățile modulare de bază fiind: raftul, polița, sertarul[24].



2. Colecția CNM „Astra”. Spațiu de depozitare începând din anul 2008 - Casa Artelor, Piața Mică nr. 21

De reținut este faptul că într-un compartiment de raft trebuie să se introducă doar o singură icoană pe lemn, urmând ca dimensionarea intervalului să facă posibilă aşezarea în poziția uşor înclinată.

Motivația acestei înclinări derivă din necesitatea de a avea un spațiu liber pentru manevrarea icoanei în compartiment. Sub cantul icoanelor, pentru a ajuta la manevrarea lor, poate fi folosită pânza nețesută, care are rolul de a elimina efectul trepidațiilor cauzate de manevrarea icoanelor, cu excepția celor mici ce pot fi mişcate prin ridicare.

Datorită aşezării modulelor, în depozit se foloseşte o scară dublă care permite accesul a două persoane, în acelaşi timp, la obiecte. Această etalare a modulelor a dublat capacitatea de depozitare a obiectelor, însă accesul este îngreunat[25].

În cazul nostru, pe lângă icoanele pe sticlă există cruci, ouă încondeiate, izvoade, colaci [!], icoane pe lemn.

Este nevoie să menționăm că nu întotdeauna colecțiile sunt compuse din obiecte vechi. Materialul modern şi contemporan este de asemenea colecționat şi necesită îngrijire, el putând constitui obiectul valorificat de mâine. Invariabil, orice colecție este compusă din diferite tipuri de materiale (lemn, hârtie, metal, sticlă etc.), fapt care ne obligă să aplicăm metode de prezervare specifice naturii fiecărui material în parte.

Instruirea este fundamentală pentru a înțelege din ce sunt făcute obiectele şi, mult mai important, de ce se deteriorează[26].

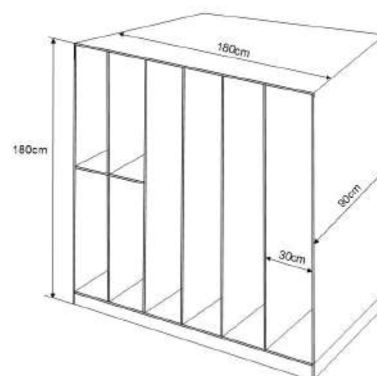
22 Ionescu 2009a, Icoane, p. 34.
23 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, p. 334.
24 Moldoveanu 1999, p. 168.
25 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 334-335.
26 Corr 2000, pp. 9-10.

Pentru a evita manipularea obiectelor la înălțime, specialiştii din Budapesta (Muzeul Szentendre) au administrat corespunzător spațiul, realizând o delimitare a acestuia în plan orizontal, printr-o pasarelă. Trebuie menționat faptul că există vitrine închise şi spațiu climatizat integral, clădirea fiind proiectată şi construită în acest scop[27].



3. Detaliu din depozitul Muzeului Szentendre - Budapesta

Teresa Gillies propune un nou sistem de depozitare cu rafturi deschise. Aceste unități pot fi uşor realizate din placaje de 3/4" grosime. Unitățile sunt alcătuite din rafturi verticale, de 30 cm lățime, cu o varietate de înălțimi ale rafturilor, pentru a cuprinde diverse mărimi de picturi.



Sistem de depozitare cu rafturi deschise cf. Gillies, Putt 1995, p. 89.

Dimensiunile tipice sunt de 180 cm pentru cel mai înalt raft, 200-300 cm pentru lățimea totală a dulapului şi 90-150 cm pentru adâncimea totală a dulapului[28].

Materialele pentru ambalare trebuie să izoleze de praf, având rol de tampon în cazul materialelor organice. Materialele de protecție sunt alese în funcție de natura obiectelor. Astfel, este necesar să se evite materialele electrostatice atunci când întâlnim fenomenul de pulverulență[29]. Trebuie să avem în vedere adaptarea suporturilor la greutate, volum şi formă. În funcție de starea de conservare, se folosesc suporturi rigide (cutii de lemn, de carton) şi suporturi flexibile pentru amortizare[30].

Denis Guillemard, pentru instalarea obiectelor, a elaborat următoarele reguli: introducerea în depozit a obiectelor care nu prezintă niciun semn suspect de infestare. În cazul în care există îndoieli, aceste obiecte vor fi puse în sala de carantină şi dezinfectate. Obiectele supuse unui tratament de dezinfectare vor purta un semn distinct pentru a fi mai uşor de localizat în momentul inspecțiilor[31].

Icoanele de dimensiuni mari vor rămâne în părțile de jos ale structurilor, pe suporturi care să permită manipularea acestora. Spațiile de depozitare au în vedere atât dimensiunile unui obiect,

27 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, p. 335.
28 Gillies, Putt 1995, p. 89.
29 Guillemard, Laroque 1999, p. 47.
30 Guillemard, Laroque 1999, p. 59.
31 Guillemard, Laroque 1999, p. 46.

cât şi ale suporturilor şi materialelor de protecţie. Astfel, obiectele pot fi uşor accesibile, fără a fi nevoie de manevre inutile sau periculoase[32].

Icoanele pe sticlă din depozitul luat în studiu au un singur tip de ambalaj rigid (carton cu aciditate redusă). Pe feţele icoanelor am găsit carton şi burete sau netex, pentru protecţia sticlei. Cât despre icoanele pe lemn, o parte din ele au două tipuri de ambalaj: unul interior, moale, neutru din punct de vedere chimic (foiţă japoneză) şi unul mai rigid, ambalaj exterior (carton cu aciditate redusă). Însă, majoritatea icoanelor pe lemn sunt fără ambalaj.

Ideal ar fi ca ambalajul exterior să fie o cutie de carton pe care să putem lipi o fotografie color de dimensiuni reduse, pentru identificarea rapidă a pieselor. Această metodă este folosită de specialiştii din cadrul Muzeului de Artă din Bucureşti[33]. Ambalajul trebuie să aibă următoarele calităţi: să protejeze împotriva variaţiilor de umiditate relativă şi temperatură; să ofere protecţie împotriva agenţilor biologici; să reziste la şocuri; să amortizeze vibraţiile. Ambalajul are rolul de a prelungi condiţiile ambientale din depozit, pe durata transportului. Ambalajul exterior constă dintr-un înveliş care trebuie să reziste la tipul de transport ales şi care limitează variaţiile climatice, pe când ambalajul interior constă dintr-un material care amortizează vibraţiile[34].

Materiale	Capacitate antişoc	Nocivitate	Stabilitate fizică	Absorbţia umidităţii	Electricitate statică
Spumă de polietilenă	foarte bună	0	foarte bună	0	mare
Spumă de polipropilenă	foarte bună	0	foarte bună	0	mare
Spumă de polistiren	foarte bună	uşoară	redusă	0	mare
Spumă poliuretanică	foarte bună	posibilă	redusă	0	medie
Peliculă de polietilenă cu bule	foarte bună	0	foarte bună	0	mare
Particule de polistiren	foarte bună	uşoară	medie	0	mare
Lemn şi fibre de lemn sau de hârtie	bună	medie	foarte bună	medie	0
Vată de celuloză	foarte bună	0	medie	medie	0

cf. Guillemard, Laroque 1999, p. 61.

De menţionat este faptul că, într-o abordare strategică a îngrijirii colecţiei, clădirea este considerată stratul protector, înveliş pentru celelalte măsuri de protecţie. Structura clădirii trebuie întreţinută şi utilizată pentru reglarea condiţiilor microclimatice din interior[35].

Revenind la clădirea care adăposteşte colecţia mai sus amintită, pe lângă faptul că este învelişul care oferă adăpost şi protecţie acesteia, este totodată de importanţă istorică.

32 Guillemard, Laroque 1999, p. 46.
33 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 349-350.
34 Guillemard, Laroque 1999, p. 61.
35 Corr 2000, p. 13.

Prezervarea unei astfel de clădiri este la fel de importantă ca prezervarea conţinuturilor sale[36]. Structura trebuie să rămână o barieră eficientă între climatul exterior şi cel interior, care necesită o întreţinere regulată şi adecvată[37]. Structura clădirii se încălzeşte şi se răceşte în funcţie de condiţiile meteorologice şi lumina directă a soarelui. Cât de repede afectează acestea microclimatul interior, depinde de proprietăţile de izolare ale clădirii.

Pereţii groşi ai acestei clădiri vechi care adăposteşte colecţia au bune proprietăţi de izolare. Colecţia fiind bine izolată, transferul de căldură din exterior spre interior va fi lent, aşa cum şi pierderea căldurii din interiorul clădirii va fi întârziată, fenomen ce reduce riscurile de solicitare a materialelor, cauzate ca urmare a fluctuaţiilor bruşte de climat. La fereastră este indicat să se folosească obloane şi jaluzele, mai ales când depozitul nu este folosit.

Lumina, căldura, umiditatea şi poluanţii care se formează în aer sunt elementele principale ce determină condiţiile mediului într-o clădire. În orice caz, este recunoscut faptul că fluctuaţiile continue, în special cele ale căldurii şi umidităţii, provoacă mult mai multe degradări decât condiţiile care nu se încadrează în parametrii recomandaţi, dar rămân constante. Schimbările graduale în condiţiile de mediu oferă obiectelor un timp pentru a se adapta la climat, pe când modificările bruşte solicită foarte mult materialele[38].

Locaţiile necorespunzătoare, insalubritatea depozitelor şi condiţiile riscante din expoziţii sunt principalele cauze care stau la baza degradării materialelor. Catastrofele naturale, un mediu necorespunzător sau neglijenţa oamenilor reprezintă factori activi ai degradărilor[39].

În depozit este bine să se menţină o umiditate relativă constantă pe perioada întregului an. Umiditatea relativă ideală care poate fi obţinută doar printr-un sistem de aer condiţionat eficient este de 55% (± 5%) la temperaturi cuprinse între 19-23°C. În orice caz, obiectele se conservă într-un mediu cu volum de umiditate cuprins între 40%-60%, evitându-se fluctuaţiile bruşte[40].

Utilizarea umidificatorilor şi dezumidificatorilor poate fi de folos, dar este important să înţelegem funcţia şi rolul lor. Adăugarea de umiditate în aer datorită evaporării apei din umidificator cauzează o uşoară scădere de temperatură. Trebuie să se păstreze temperaturi mici acolo unde este posibil, eliminându-se astfel nevoia de umidificatori.

Umiditatea relativă crescută, adică peste 65%, favorizează dezvoltarea mucegaiului pe obiecte. Umiditatea crescută apare de obicei în timpul verii, când vremea poate să fie atât caldă cât şi umedă, când oamenii sunt adunaţi într-un mediu închis sau când în clădire există umezeală. Aceasta poate fi eliminată prin utilizarea dezumidificatorilor.

---

36 Corr 2000, pp. 13-14.
37 Corr 2000, p. 15.
38 Corr 2000, pp. 19-20.
39 Guillemard, Laroque 1999, p. 11.
40 Corr 2000, p. 24.

Există două tipuri de dezumidificatori. Unul este un sistem prin care aerul umed trece printr-un agent de uscare, precum gelul de siliciu. Celălalt este un sistem de refrigerare prin care aerul umed este răcit, iar apa se condensează într-un bazin de colectare care trebuie golit cu regularitate. Pentru asemenea spații trebuie asigurată monitorizarea independentă[41].

Lumina, indiferent de sursa ei, naturală sau artificială, reprezintă energie radiantă şi cauzează degradări permanente şi ireversibile. Intensitatea sau puterea luminii şi durata timpului în care un obiect este expus au mare contribuție la degradarea cauzată. Reducerea cantității de lumină şi a duratei de expunere este singura modalitate de a diminua degradarea.

Lumina naturală ne permite să vizualizăm confortabil gama cromatică, conținând întreaga rază a spectrului de lumină. Utilizarea ei ca sursă de iluminare trebuie administrată, filtrată şi adusă la niveluri acceptabile. Lumina naturală se poate controla prin deschiderea şi închiderea jaluzelelor, a obloanelor, cortinelor sau fantelor. Pe parcursul verii, când timpul de lumină naturală este mai lung, aceasta ar trebui blocată, pentru a reduce durata timpului de expunere[42].

Ion Sandu a subliniat faptul că „nu există modalități de prevenire a efectelor deteriorante ale luminii, ci doar măsuri care propun neutralizarea factorilor de care depinde degradarea fotochimică"[43]. Autorul aminteşte faptul că în general se folosesc trei tipuri de iluminat: surse de lumină naturală, incandescentă şi fluorescentă, toate prezentând o serie de avantaje şi dezavantaje.

Pentru bunurile confecționate din materiale organice este indicată o sursă de lumină incandescentă, aceasta fiind cea mai puțin nocivă. Nivelul de iluminare se reglează în funcție de gradul de sensibilitate la degradarea fotochimică: 50-80 lucşi pentru lemn pictat, 150-200 lucşi pentru picturi şi obiecte din lemn[44].

	Iluminat natural	Iluminat incandescent	Iluminat fluorescent
Avantaje	Percepție vizuală bună în condiții normale de iluminare; Este gratuit.	Percepție vizuală de bună calitate, chiar în condiții de intensitate minimă de 50 lx; Emisiuni UV nesemnificative (0,1%); Capacitate energetică mică (2500-3000° K).	Preț de cost redus, datorită unui consum de energie redus.
Dezavantaje	Emisiune puternică de UV; Emisiune puternică de radiații albastre (temperaturi mari de culoare de peste 5500° K); Nivel de iluminare inegal.	Efecte nocive asupra materialelor organice, când sunt folosite lămpi incandescente tip spot sau când sunt dispuse în interiorul vitrinelor.	Slabă calitate a percepției vizuale la intensități mici, emisiune de UV mare (3,5%), emisiune puternică de radiații albastre.

cf. Sandu, Sandu 2005, I, p. 240.

Există două forme de poluanți în aer: praful şi murdăria, cunoscuți ca materie de particule organice şi anorganice şi gaze precum monoxidul de carbon, dioxidul de sulf, ozonul, oxizii de azot.

41 Corr 2000, pp. 25-27.
42 Corr 2000, pp. 22-23.
43 Sandu, Sandu 2005, I, p. 239.
44 Sandu, Sandu 2005, I, p. 239.

Ambele forme de poluanți necesită diferite tipuri de filtrare pentru a fi ținuți departe de mediul muzeal.

În cazul prafului şi murdăriei se impune o curățenie desăvârşită şi existența garderobelor pentru îmbrăcăminte, învelişuri şi sisteme pentru protejarea obiectelor. Asemenea proceduri sunt dorite până şi într-o clădire cu aer condiționat, unde sistemul va încorpora filtre pentru particule. În absența unui astfel de sistem, peste ventilatoarele de aer se vor monta ecrane cu ochiuri mărunte care vor înlătura particulele de praf. Aceste filtre pot fi incluse într-un sistem de aer condiționat.

În ceea ce priveşte ventilația, obiectele au nevoie de aer curat şi proaspăt. Aerul stagnant favorizează dezvoltarea factorilor de degradare care contaminează materialele cu care intră în contact. Este important să menținem mişcarea aerului în jurul obiectelor pentru a evita dezvoltarea de fungi sau a altor factori biologici[45].

Distrugerile agenților biologici pot fi considerabile ținând cont de rapiditatea de proliferare a acestora şi modul lor de viață. Prezența insectelor într-o colecție este adesea constatată prea târziu, larvele fiind greu de detectat. Rapiditatea dezvoltării mucegaiului este determinată de lipsa de ventilație şi de umiditatea ridicată. Prezența acestui factor se leagă de dereglarea climatică (efectele combinate ale umidității şi temperaturii ridicate), izolația slabă, praf etc.

Însă omul este factorul cel mai imprevizibil, iar puterea sa distructivă poate fi majoră şi rapidă, datorită neglijenței, incompetenței sau din rea-voință.

În consecință, nu putem pretinde că oprim complet procesul de degradare, acesta fiind continuu, dar putem să îi încetinim considerabil efectele. Printre mijloacele de care dispunem pentru a atinge acest scop, prevenirea este fără îndoială cea care răspunde cel mai bine exigențelor muzeale[46].

Susan Corr menționează existența a două moduri de obținere a unui mediu constant în depozit. Primul este achiziționarea unui sistem de aer condiționat care menține în permanență umiditatea relativă şi temperatura pe parcursul unui an. Funcționarea sistemului este costisitoare şi, în cazul în care se strică, schimbarea bruscă de climat poate solicita sever obiectele adaptate la un climat stabil. Celălalt mod de obținere a unui mediu constant, pe care-l găsim şi în depozitul luat în studiu, este bazat pe faptul că multe obiecte au supraviețuit şi continuă să supraviețuiască, în condiții nu chiar ideale. Acest lucru este posibil datorită faptului că obiectele s-au adaptat la mediu.

45 Corr 2000, pp. 28-29.
46 Guillemard, Laroque 1999, p. 12.

În cazul împrumuturilor de obiecte, în alte colecții sau expoziții, este necesar să stabilim condițiile de mediu din instituția căreia îi împrumutăm piesele[47].

Ion Sandu, în lucrarea sa *Aspecte moderne privind conservarea bunurilor culturale*, ne amintește că, în depozite și în sălile de expoziții sunt utilizate aparate care permit controlul umidității și temperaturii, de tipul psihrometrului, termohigrometrului și termohigrografului[48].

Psihrometrul „este un aparat mobil, foarte precis, care se utilizează pentru măsurarea și înregistrarea UR și a temperaturii ambientale"[49], ne precizează același autor. Și tot el ne spune că termohigrometrul este un aparat de control, mobil și nepretențios. Principiul de funcționare se bazează pe comportamentul firelor de păr de cal, ca urmare a proceselor de sorbție și desorbție a umidității. Firele au proprietatea de a se alungi atunci când umiditatea relativă crește și se scurtează cu aceleași procente când umiditatea relativă scade.

Termometrul cu mercur sau alcool se folosește pentru măsurarea temperaturii. Indicarea valorilor parametrilor de umiditate relativă și temperatură doar în momentul citirii lor constituie un dezavantaj al acestui aparat[50].

Termohigrograful, unul dintre cele mai utile aparate de control, permite înregistrarea valorilor umidității relative și temperaturii pe perioade lungi de timp[51].

Termohigrograful digital (Data Logger), folosit în depozitul luat în studiu, are rolul de a indica valorile umidității și temperaturii între două citiri.

Înregistrările sunt foarte importante. Ele ne informează asupra dezvoltării unei strategii de îngrijire a colecțiilor. Ele indică eficiența măsurilor de prezervare anterioare, iar într-un timp îndelungat, tiparele pot fi semnificative pentru deciziile de viitor[52].

În depozit, unde așezarea obiectelor este mai compactă, amplasarea aparatului de înregistrare are loc în interiorul unui modul. De subliniat este faptul că nu se recomandă amplasarea aparatelor în dreptul ușilor.

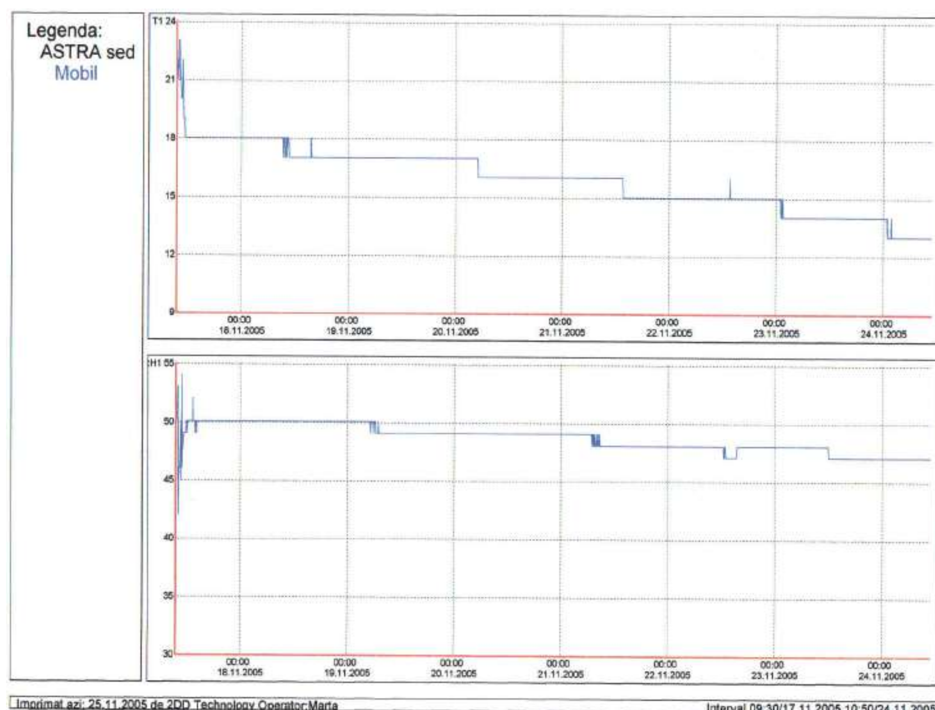
Aparatul se așază pe un postament, în poziție perfect orizontală, către zona interesată. În cazul nostru, am plasat termohigrograful digital în interiorul unui modul, citirea fiind făcută la sfârșitul intervalului de timp, după descărcarea datelor în calculator cu softuri specializate.



4. Detaliu din depozitul CNM „Astra". Termohigrograf digital (Data Logger)

47 Corr 2000, pp. 20-22.
48 Sandu, Sandu 2005, I, p. 236.
49 Sandu, Sandu 2005, I, p. 238.
50 Sandu, Sandu 2005, I, pp. 236-237.
51 Sandu, Sandu 2005, I, p. 237.
52 Corr 2000, p. 48.

Pentru exemplificare vom prezenta un asemenea grafic, rezultat în urma măsurătorilor de microclimat efectuate în vechea locație a depozitului de icoane pe sticlă, în anul 2006[53].



Valorile umidității şi temperaturii între două citiri

Politica de îngrijire a colecțiilor este o declarație de intenție cu respect pentru prezervarea/conservarea unui material de care este responsabil un muzeu. Politica se implementează printr-o strategie care include monitorizarea de rutină şi întreținerea regulată a clădirilor şi a colecțiilor muzeale. Aceasta este o măsură pe care ar trebui să o adopte toate muzeele. Prezervarea nu este responsabilitatea exclusivă a unui curator sau conservator. Ea îi priveşte pe toți cei care lucrează cu colecțiile[54].

Obiectele care sunt deja degradate trebuie să primească tratamentul cuvenit. Astfel, conservarea şi întreținerea colecțiilor au loc pe patru niveluri. Primul nivel tratează colecțiile ca un întreg pentru a le menține într-un stadiu neschimbat, realizând medii controlate şi depozite adecvate pentru obiecte. Al doilea nivel este prezervarea obiectelor, care are ca scop principal prevenirea şi încetinirea degradării ulterioare a acestora. Al treilea nivel este restaurarea, acțiune efectuată pentru a readuce o piesă deteriorată, pe cât posibil, la stadiul inițial. Al patrulea nivel constă în cercetarea ştiințifică detaliată şi examinarea tehnică a obiectelor.

Primele două niveluri presupun consumul fondurilor de conservare şi afectează cel mai mare număr de obiecte. Adesea, aceste activități pot fi duse la bun sfârşit de către conservatori. Ultimele două niveluri, de obicei rezervate pentru lucrări de importanță deosebită, sunt scumpe, necesită mult timp şi expertiză.

53 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 333-336.
54 Corr 2000, p. 11.

Măsurile generale de conservare diferă la fiecare colecție. Din nefericire, condițiile în care sunt depozitate majoritatea colecțiilor naționale ridică probleme mari de conservare.

Depozitarea şi spațiile de expoziție inadecvate, lipsa unor containere construite special pentru obiectele individuale, temperatura scăzută, controlul insuficient al umidității şi poluării, numărul redus de rafturi adecvate, lipsa de echipament şi protecția limitată împotriva luminii dăunătoare au dus la o criză în întreținerea colecțiilor. Problemele de întreținere şi conservare sunt enorme şi vor creşte pe măsură ce mai multe obiecte vor intra în colecții[55].

Multor obiecte din colecția Muzeului „Astra" li se aplică tratamente specifice de conservare preventivă şi restaurare, făcând obiectul cercetării ştiințifice.

De subliniat este faptul că cercetarea ştiințifică de profil este o altă arie a conservării[56]. Extinderea cercetării în amănunt a colecțiilor într-o bază permanentă duce la acumularea de informație despre acestea. Trebuie încurajate fotografierea sistematică a colecțiilor, ca parte esențială din documentație, folosirea tehnologiei computerizate în managementul colecțiilor, promovarea sistemului cooperant de informații care utilizează un limbaj comun şi creşterea numărului de specialişti din muzeu, ei fiind responsabili cu managementul colecțiilor şi extinderea programelor în domeniu. Nu în ultimul rând, trebuie să se încurajeze utilizarea în comun a informațiilor în bază regională, națională şi internațională[57].

Muzeul ar trebui încurajat să facă mai vizibilă drama conservării şi funcțiile sale nevăzute. Ar trebui să existe programe precum expoziții „înainte şi după restaurare". Se pot realiza expoziții care însumează reproduceri fotografice[58], publicul putând astfel să vadă partea nevăzută a lucrurilor. Este şi o ocazie de a aduna fonduri considerabile pentru restaurarea obiectelor.

Pentru a deține controlul asupra colecțiilor este încurajată utilizarea tehnologiei computerizate. Înregistrările de tip informatic îi dau muzeului posibilitatea de a uni, în baze de date, informațiile risipite în întreaga instituție şi totodată, de a le promova. Se creează astfel premisele unui viitor în care colecțiile vor deveni surse mai bogate pentru educație. În prezent, puține muzee au înregistrări computerizate[59].

Muzeul „Astra" încearcă un astfel de sistem de înregistrare a datelor, proiectul fiind în curs de derulare. Utilizarea comună a informațiilor din muzee, asemănătoare cu sistemul de bibliotecă de informații, care poate localiza toate cărțile pe un anumit subiect oriunde în țară, este un țel fundamental pentru colecții[60].

---

55 Caring for collections 1984, pp. 11-12.
56 Caring for collections 1984, p. 15.
57 Caring for collections 1984, pp. 23-24.
58 Caring for collections 1984, p. 31.
59 Caring for collections 1984, p. 10.
60 Caring for collections 1984, p. 10.

În prefaţa cărţii „Conservarea picturilor murale”, Vasile Drăguţ ne aminteşte că secolul XX, cu cele două războaie mondiale, a prilejuit ţărilor lumii nenumărate suferinţe şi distrugeri, patrimoniul cultural înregistrând pierderi foarte mari. După cel de-al doilea război mondial au luat fiinţă mai multe organizaţii internaţionale a căror menire era aceea de a contribui la protecţia patrimoniului cultural internaţional şi, în acelaşi timp, la cristalizarea unui sistem şi a unei metodologii care să prevină confuziile de restaurare sau intervenţiile periculoase, capabile să aducă prejudicii mai mari decât cele existente[61].

Prin întemeierea UNESCO, în anul 1945, în urma dezbaterilor din cadrul conferinţei de la Londra, această organizaţie internaţională preocupată de ocrotirea şi cunoaşterea patrimoniului universal a devenit un instrument al apropierii dintre popoare. Apoi, în cadrul UNESCO, au luat fiinţă Consiliul Internaţional al Organizării Muzeelor - ICOM, Consiliul Internaţional al Monumentelor şi Siturilor - ICOMOS, Centrul Internaţional de Studii pentru Conservarea şi Restaurarea Bunurilor Culturale - ICCROM, înfiinţat la Roma în anul 1959[62].

La Veneţia, în anul 1964, a fost adoptată o „Cartă internaţională a monumentelor istorice” cunoscută sub numele de „Carta de la Veneţia”, document de referinţă pentru restaurare, ce a înlocuit „Carta de la Atena”, elaborată în anul 1931[63].

Promotorii activităţilor de restaurare au evidenţiat un principiu teoretic preluat din medicină *Primum non nocere.* Adică, în contactul direct cu opera de artă, „restauratorii trebuie să se comporte asemenea unui medic călăuzit de bune intenţii şi de dorinţa de a nu pricinui niciun rău celui bolnav”[64]. Acelaşi fenomen de respingere întâlnit la organismele vii, îl regăsim şi la operele de artă, în tratamentul cărora utilizarea produselor necorespunzătoare provoacă daune iremediabile. Orice intervenţie asupra unui obiect de artă trebuie să fie asigurată de o cercetare temeinică. Deciziile trebuie să fie luate de către un colectiv interdisciplinar pentru a reduce la minimum coeficientul de eroare[65]. Astfel se evidenţiază preocuparea restauratorului pentru „reducerea la minimum a riscurilor de intervenţie”[66].

Centrul Internaţional de Studii pentru Conservarea şi Restaurarea Bunurilor Culturale - ICCROM, cu sediul în capitala Italiei, a fost condus vreme îndelungată de mari istorici de artă, dintre care îl amintim pe Cesare Brandi[67].

Consiliul Internaţional al Organizării Muzeelor a definit muzeul ca fiind „o instituţie permanentă, creată pentru *conservarea, cercetarea, punerea în valoare prin diferite mijloace,*

[61] Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, pp. 5-6.
[62] Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, p. 6, 19 - Nota 5.
[63] Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, p. 6, 20 - Nota 7.
[64] Pierre Sorlin, Sauvons le visage de l’Europe, Paris, 1972, p. 7, apud: Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, pp. 6-7.
[65] Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, p. 7.
[66] Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, p. 13.
[67] Vasile Drăguţ, Prefaţă la Mora, Mora, Philippot 1986, p. 8.

şi mai ales expunerea pentru încântarea, instruirea şi educarea publicului, a colecţiilor de obiecte de interes artistic, istoric, ştiinţific şi tehnic”[68].

În Italia, încă din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, s-au creat ateliere de conservare şi restaurare. În Franţa, în secolul al XIX-lea, astfel de ateliere s-au constituit pe lângă Muzeul Luvru de la Paris, iar în Germania, în strânsă legătură cu activitatea Academiei de Arte Frumoase şi a Vechii Pinacoteci din München. Tot în secolul al XIX-lea au apărut laboratoarele Muzeului Britanic din Londra, unde după anul 1945 s-a înfiinţat şi Centrul Internaţional de Conservare şi Restaurare, sub egida căruia se publica trimestrial revista „Studies in Conservation”[69].

În Belgia, între cele două războaie mondiale, s-au înfiinţat laboratoare dedicate studiului picturilor flamande în tempera şi ulei. În anul 1934, egiptologul Jean Capart a înfiinţat Institutul Regal al Patrimoniului Artistic (Institut Royal du Patrimoine Artistique). Conducerea laboratorului i-a fost încredinţată renumitului teoretician al restaurării Paul Coremans[70].

Arhivele centrale iconografice de artă naţională şi Laboratorul central al muzeelor din Belgia au fost înfiinţate în anul 1946. Aceste instituţii aveau menirea de a organiza *sistematic evidenţa, cercetarea, clasificarea şi conservarea operelor de artă de pe tot teritoriul acestei ţări*. Tot în Belgia s-a creat Fundaţia Internaţională „Primitivii Flamanzi”, centru naţional de cercetare specializat pe o anumită etapă a picturii flamande. În anul 1957 a fost înfiinţat Institutul Regal al Patrimoniului Artistic. În cadrul Laboratorului Central exista o secţie nouă de conservare care era destinată în special cercetărilor fundamentale ce urmau să fie puse în practică pentru păstrarea patrimoniului artistic[71].

Un alt Laborator Central existent la Moscova susţinea, prin cercetările fundamentale şi aplicative, activitatea de restaurare din cadrul atelierelor de specialitate.

În Polonia, în cadrul unei secţii speciale de tehnologie şi restaurare a Institutului de Arte Plastice de la Cracovia, s-a înfiinţat un centru de pregătire a restauratorilor în domeniul picturii.

La Roma, pe lângă Consiliul Internaţional al Organizării Muzeelor, s-a creat Centrul Internaţional de Restaurare care avea preocupări mai ales în domeniul picturii murale în frescă. Amintim şi centrele existente la Ravenna şi Veneţia, unde se studiau tehnica şi restaurarea picturii în mozaic.

Pe teritoriul ţării noastre, demersurile fostei Comisii a Monumentelor Istorice nu au dus întotdeauna la cele mai bune rezultate. În cadrul Muzeului de Artă al României, în anul 1952

---

[68] v. *L'organisation des musées. Conseils pratiques*, vol. IX, seria *„Musées et monuments”,* publicată de UNESCO, Paris, 1959, p. 31, apud: Nicolescu 1979, p. 7.
[69] Nicolescu 1979, pp. 82-83.
[70] Nicolescu 1979, p. 83.
[71] Nicolescu 1979, p. 83.

s-a înfiinţat primul atelier destinat restaurării picturii de şevalet. Ulterior au apărut alte secţii de restaurare, dintre care amintim secţia de grafică, sculptură în lemn etc. Aici este locul unde s-au format şi restauratorii muzeelor din alte oraşe ale ţării. O secţie de restaurare a picturii murale a fost creată în cadrul Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti[72].

Teoretizarea fenomenului de ocrotire a patrimoniului românesc a luat un mare avânt, însă nu putem afirma acelaşi lucru despre evoluţia conceptului de conservare-restaurare în raport cu ţările europene[73].

Lucrarea semnată de Ioan Opriş, intitulată *Ocrotirea patrimoniului cultural. Tradiţii, destin, valoare*, a apărut într-o perioadă în care monumentele şi siturile ţării au suferit distrugeri masive[74]. Activitatea de conservare şi restaurare a patrimoniului românesc aflată sub egida „Comisiunii Monumentelor Istorice" era influenţată la început de cultura franceză[75].

„Prima jumătate a secolului al XIX-lea, numită *empirică*, se află ... sub dominanţa intervenţiilor arbitrare, marcate de gustul epocii"[76]. Ce-a de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă „momentul unei confruntări violente între a interveni asupra operei de artă, sub protecţia unor principii ferm definite, şi a nu interveni deloc, ocolind astfel o inevitabilă falsificare sau mutilare a operei. A treia perioadă, a sfârşitului de veac XIX, este dedicată *restaurării istorice*, retrasă în perimetrul prudent al conservării monumentelor, aşa cum ne-au fost transmise". Urmează perioada secolului XX „pe care am putea-o numi *sinteză* a experienţelor anterioare"[77]. În secolul XXI se punctează tot mai mult problema conservării preventive a patrimoniului cultural universal. Importantă în acest sens a fost şi Conferinţa Internaţională - *Tendinţe în Conservarea Preventivă,* ce a avut loc la Sibiu, în anul 2007, unde, întreg colectivul de specialişti ai Laboratorului de Restaurare Pictură din cadrul CNM „Astra" a prezentat un proiect comun, intitulat *Cercetarea, conservarea, restaurarea şi valorificarea colecţiei de icoane pe sticlă a CNM „Astra" Sibiu* - proiect în curs de derulare[78].

În ultimii ani, conservarea preventivă a început să fie o strategie în care toată lumea este implicată, depunându-se toate eforturile pentru conservare ca măsură preventivă, care să împiedice restaurarea. Însă nu putem nega o stare de fapt şi nu putem evita intervenţiile ce sunt absolut indispensabile.

Restaurarea „se situează în zona de activitate între structură şi aspect". Astfel „orice schimbare a structurii trebuie să menţină nealterat aspectul operei. Acest raport structură-aspect este de fapt cheia întregului proces de conservare-restaurare"[79].

---

72 Nicolescu 1979, p. 83.
73 Dan Mohanu, Prefaţă la Brandi 1996, p. 9.
74 Dan Mohanu, Prefaţă - Nota 5 la Brandi 1996, p. 26.
75 Dan Mohanu, Prefaţă la Brandi 1996, p. 10.
76 Dan Mohanu, Prefaţă la Brandi 1996, p. 12.
77 Dan Mohanu, Prefaţă la Brandi 1996, p. 13.
78 Coman-Sipeanu, Bucur, Ionescu 2007.
79 Dan Mohanu, Prefaţă la Brandi 1996, p. 17.

În ciuda criticilor aduse de adepții produselor sintetice, utilizarea materialelor şi tehnicilor tradiționale a creat un fel de „homeopatie" în restaurare şi un coeficient ridicat de compatibilitate a materialelor utilizate.

Cesare Brandi „delimitează teritoriul în care reconstituirea unității potențiale a operei îşi găseşte legitimitatea". El afirma că „lucrul cel mai grav nu este constituit de ceea ce lipseşte, ci de ceea ce în mod nepotrivit se adaugă"[80].

Primul pas este „recunoaşterea operei de artă în consistența sa fizică". Următorul pas „este evaluarea timpului ce aparține operei de artă şi care însumează trei capitole distincte: durata creării operei de către artist; pauza istorică întinsă între momentul creației şi reactualizarea operei în conştiința receptoare; momentul reactualizării ... operei în conştiința noastră. Exigența acestui timp al operei în trei ipostaze este esențială pentru evitarea unor erori ... "[81] în restaurare.

Autorul „ne propune un echilibru între ireversibilitatea timpului inițial sau istoric al operei şi *prezentul conştiinței receptoare*". Pentru acest echilibru „se cer respectate câteva coordonate metodologice: caracterul distinct al integrărilor zonelor lacunare; respectarea patinei; păstrarea martorilor privind starea operei înainte de intervenția de conservare-restaurare; păstrarea zonelor adăugate, reprezentative pentru trecerea operei prin timp"[82]. Dorind să creeze un echilibru între instanța istorică şi cea estetică, autorul afirma că intervenția de restaurare trebuie să nu fie influențată de subiectivitatea gustului[83].

Prin restaurare se înțelege „orice intervenție menită să repună în eficiența sa un produs al activității umane"[84]. Legătura dintre restaurare şi opera de artă este recunoscută „prin faptul că opera de artă condiționează restaurarea şi nu invers"[85].

Restaurarea constituie momentul metodologic al recunoaşterii operei de artă, în consistența sa fizică şi în dubla sa polaritate estetică şi istorică, în vederea transmiterii ei în viitor[86].

De menționat este faptul că „orice intervenție trebuie să fie cea optimă ... ea trebuie să se fundamenteze pe cea mai vastă argumentație ştiințifică, fiind cea dintâi, dacă nu unica, pe care opera de artă o acceptă ca necesitate pentru permanenta şi irepetabila subzistență a imaginii"[87].

Restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unității potențiale a operei de artă, în măsura în care acest lucru este posibil, fără a comite un fals artistic sau un fals istoric şi fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp[88].

80 Dan Mohanu, Prefață la Brandi 1996, p. 18.
81 Dan Mohanu, Prefață la Brandi 1996, p. 19.
82 Dan Mohanu, Prefață la Brandi 1996, pp. 19-20.
83 Dan Mohanu, Prefață la Brandi 1996, p. 20.
84 Brandi 1996, p. 33.
85 Brandi 1996, p. 36.
86 Brandi 1996, pp. 36-37.
87 Brandi 1996, p. 37.
88 Brandi 1996, p. 39.

„Din punct de vedere istoric, adăugirea dobândită de o operă de artă nu este decât o nouă dovadă a acţiunii umane şi deci a istoriei; sub acest aspect adăugirea nu diferă de originalul pe care s-a grefat şi are drepturi de a fi păstrată identică cu acesta ... De aici se poate deduce că din punct de vedere istoric numai păstrarea adăugirii se justifică necondiționat, în timp ce înlăturarea trebuie totdeauna justificată şi, oricum, trebuie realizată de aşa manieră încât să păstreze măcar amprenta adăugirii asupra operei"[89]. Altfel spus, „păstrarea adăugirii trebuie considerată regula şi înlăturarea, excepția, exact contrarul a ceea ce propunea în domeniul restaurării empirismul secolului al XIX-lea"[90]. Există o alterare denumită patină care nu reprezintă neapărat produsul acțiunii umane. Astfel, păstrarea patinei şi a „estompărilor" specifice pe care materia le dobândeşte în timp este necesară din punct de vedere istoric[91].

În ceea ce priveşte restaurarea în funcție de instanța estetică, aici „se inversează valorile față de factorul istoric care punea pe primul plan păstrarea adăugirilor". Adăugirile „dacă ar fi înlăturate acolo unde este posibil, ar putea conduce la regăsirea unității originare a operei, nu doar a celei potențiale ... Din perspectiva instanței estetice este de dorit îndepărtarea adăugirilor"[92]. „Dar se poate întâmpla ca refacerea - făcătură condamnabilă sau nouă adaptare - să nu poată fi înlăturată", aceasta antrenând „distrugerea parțială a unor aspecte" ale operei „de care ar fi depins fie conservarea" ei, „fie reconstituirea unității sale potențiale". „În acest caz refacerea trebuie păstrată, chiar dacă prejudiciază"[93] opera.

Luând în discuție problematica tratării lacunelor, putem afirma că se impun unele restricții dacă intervențiile sunt bazate „pe supoziții sau pe aproximații". Astfel, vom încerca să păstrăm şi să respectăm integritatea „a ceea ce a ajuns până la noi, fără a-i prejudicia viitorul" evitând „integrările prin analogie, în aşa fel încât să nu se ivească niciun fel de îndoieli privind autenticitatea vreunei părți a operei de artă"[94].

Se poate pune problema dacă imaginea operei de artă „n-ar permite cumva reconstituirea unor anumite porțiuni pierdute, poate chiar reconstituirea acelei unități potențiale pe care opera de artă o posedă ca *întreg* şi nu ca *total*"[95]. Lucrul acesta poate fi admis cu mare prudență. „De aceea, orice eventuală integrare, fie şi minimă, trebuie să fie uşor identificabilă"[96].

La Institutul Central de Restaurare de la Roma a fost elaborată tehnica *al tratteggio*, în acuarelă, care „se diferențiază ca tehnică şi ca materie de tehnica şi de materia restului picturii integrate"[97].

---

89 Brandi 1996, p. 67.
90 Brandi 1996, p. 68.
91 Brandi 1996, p. 68.
92 Brandi 1996, p. 75.
93 Brandi 1996, p. 79.
94 Brandi 1996, p. 105.
95 Brandi 1996, pp. 105-106.
96 Brandi 1996, p. 106.
97 Brandi 1996, p. 106.

Integrarea ipotetică „a unor lacune nu este decât o soluție parțială pentru anumite cazuri, să spunem aşa, marginale ... Dar, de cele mai multe ori, aceste integrări ipotetice nu sunt posibile şi iată că atunci apare problema lacunei în sine şi pentru sine”[98]. Lacuna se poate interpreta „ca schemă a figurii pe fond: adică vom sesiza lacuna ca o *figură* căreia imaginea pictată propriu-zisă îi serveşte drept fond”. Astfel, „trebuie atenuată valoarea emergentă, de figură, dobândită de lacună față de adevărata figură care este opera de artă”. Ea trebuie „să se situeze pe un nivel diferit de cel al suprafeței imaginii, iar acolo unde acest lucru nu se va putea întâmpla, tonul lacunei va trebui gradat în aşa fel încât să creăm o situație spațială distinctă față de tonurile imaginii lacunare”[99].

După Gilberte Emile Mâle în *Restauration des Peintures de Chevalet*, vernis-ul este indispensabil mai multor stadii de execuție a retuşului. Scopul vernis-ului este cel de izolare şi de protecție. Proprietățile lui sunt acelea de a nu se altera în culoare, pentru a nu influența evoluția retuşului. Vernis-ul trebuie să fie fluid, trebuie să fie reversibil şi să permită îndepărtarea uşoară a retuşului. Scopul unui vernis final este să nu fie foarte strălucitor, să rămână transparent, să asigure stabilitatea retuşului, să protejeze pictura de agresivitatea agenților atmosferici şi de pericole exterioare. Vernis-ul utilizat mult în trecut este masticul în amestec cu esența de terebentină, care se îngălbeneşte şi este strălucitor. Vernis-urile sintetice nu se îngălbenesc şi nu sunt foarte strălucitoare. Inconvenientul constă în faptul că acestea permit doar devernisarea, nu şi subțierea[100].

Chiar dacă vernis-ul final ideal nu s-a creat încă, în prezent, pentru protejarea finală a icoanelor pe lemn din cadrul Laboratorului de Conservare-Restaurare al CNM „Astra”, folosim vernis pe bază de răşină naturală (dammar) în amestec cu esență de terebentină.

Cât despre „înverşunatele polemici cu privire la curățarea picturilor”, acestea „nu au făcut altceva decât să disocieze ... poziția adepților curățirii totale de cea a adepților patinei. Din nefericire, odată ce un tablou a fost curățat total, până la stratul de culoare în plină pastă, devine imposibil să ne mai dăm seama dacă au fost într-adevăr înlăturate eventualele *velature,* dacă se mai păstra măcar o parte din vechiul *vernis,* dacă, în fine, o patinare, chiar nesemnificativă, n-ar fi fost de preferat suprafeței pictate spălate şi țipătoare, puse în evidență de curățare. Adepții curățărilor radicale încep prin a critica conceptul de patină, acuzând că ar fi un concept romantic, ce trădează identificări afective, emoționale cu pictura ... ”[101].

„Ultimul refugiu al adepților curățărilor radicale îl constituie atunci ipoteza că patina înglobează şi murdăria, *vernis*-urile acumulate de-a lungul secolelor ... ”. Însă, pentru a nu exista

98 Brandi 1996, pp. 106-107.
99 Brandi 1996, p. 107.
100 Mâle 1976, pp. 103-104.
101 Brandi 1996, p. 125.

îndoieli „ceea ce noi numim *patină* poate fi, de cele mai multe ori, sesizată vizual şi constă sau din *velature* sau din *vernis*-uri colorate”[102]. Se exclude „în mod absolut înlăturarea *vernis*-ului, înlăturare care, în schimb, era imperios reclamată de literatura de specialitate ... ”[103].

Velatura este „o etapă în finisarea unei picturi, un văl de culoare transparent servind la atenuarea sau schimbarea atât a tonalităţii locale, cât şi a tonalităţii generale”[104]. De aici şi concluzia că „*niciodată* nu trebuie să separăm latura practică a intervenţiei de restaurare de consideraţiile estetice şi istorice pe care le implică opera”[105].

Ideea de patină „are în vedere respectarea criteriilor artei şi ale istoriei, astfel încât să constituie un instrument preţios pentru a desemna fie trecerea timpului peste pictură - ale cărei efecte ar fi putut foarte bine să fie prevăzute de artist - fie acel nou echilibru la care ajung materialele picturii prin estomparea prospeţimii iniţiale”[106].

„Dincolo de constatarea amprentei timpului asupra operei ... reiese şi valoarea estetică a patinei”[107], conform definiţiei lui F. Baldinucci din *Vocabolario toscano dell'Arte el Disegno*.

Carta Restaurării (1972) „constituie un titlu de onoare pentru cultura italiană”[108]. Încă din anul 1931 s-a ajuns la elaborarea documentului cu acelaşi nume. Deşi obiectivul se limita la monumentele de arhitectură, „normele generale puteau fi extinse şi asupra operelor de pictură şi de sculptură”[109]. Instrucţiunile pentru executarea restaurărilor de pictură sunt cuprinse în Anexa C din Carta Restaurării.

Astfel, „prima operaţie de îndeplinit înaintea oricărei intervenţii de restaurare asupra oricărei opere de artă ... este verificarea minuţioasă a stării de conservare. În această verificare sunt incluse: relevarea diferitelor straturi materiale din care opera ar putea fi alcătuită - şi dacă acestea sunt cele originare sau adăugate ulterior - determinarea aproximativă a diferitelor epoci în care s-au produs stratificările, modificările, adăugirile”[110].

Apoi, se realizează documentaţia fotografică ce ilustrează starea de conservare înainte de restaurare, a operei. „După realizarea fotografiilor se vor opera prelevări minime care să intereseze toate straturile, până la suport, din porţiuni fără mare importanţă pentru operă, atunci când există stratificări sau trebuie cunoscută starea preparaţiei în vederea alcătuirii de secţiuni stratigrafice. Pe fotografiile în lumină naturală se vor însemna punctele exacte ale prelevărilor ...

---

102 Brandi 1996, p. 127.
103 Brandi 1996, p. 128.
104 Brandi 1996, pp. 128-129.
105 Brandi 1996, p. 140.
106 Brandi 1996, p. 141.
107 F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte el Disegno*, Florenţa, 1681, apud: Brandi 1996, p. 141.
108 Brandi 1996, p. 179.
109 Brandi 1996, pp. 179-180.
110 Brandi 1996, p. 194.

În caz că observăm sau presupunem existența unor formațiuni bacteriene, vor trebui efectuate analize microbiologice”[111].

„Investigațiile preliminare creează posibilitatea de a orienta intervenția de restaurare în direcția corectă, fie că este vorba de o simplă curățare, de fixare, de înlăturare a repictărilor, de transport, de recompunere din fragmente. Cu toate acestea, investigația care prezintă cea mai mare importanță pentru pictură, determinarea tehnicii folosite, nu va putea primi întotdeauna un răspuns științific; de aceea, precauțiile şi probarea empirică a materialelor ce vor fi utilizate în restaurare nu sunt niciodată de prisos ... ”. Curățirile „vor putea fi executate, în principal, prin două modalități: cu mijloace mecanice şi cu mijloace chimice ... Se va face uz de mijloace mecanice (bisturiul) numai sub controlul microscopului, chiar dacă acest control nu se va exercita permanent”[112].

Mijloacele chimice presupun folosirea solvenților care pot fi imediat neutralizați şi care trebuie să fie volatili, pentru a evita fixarea în mod durabil în straturile picturale. Înainte de curățire vor fi testați, pentru a ne încredința că nu pot agresa vernis-ul originar al picturii[113].

Subliniem faptul că, în secolul XXI, se încearcă folosirea enzimelor pe bază de apă. Avantajele ar consta în controlul precis al operațiilor de restaurare. În cazul în care se aplică un strat de enzimă pe o repictare, acesta acționează lent asupra repictării şi dă posibilitatea de a ne opri la straturile originale. În cazul enzimelor, temperatura este un factor important. Acționează la 30º C, chiar până la 40º C. De subliniat este faptul că PH-ul enzimelor este neutru.

Cu aceste informații am venit în contact în cadrul Conferinței de Conservare-Restaurare ce a avut loc la Sibiu, în luna septembrie a anului 2005 - referenți Daniele Piacenti şi Leonardo Borgioli.

Înainte de efectuarea operației de curățire este necesar să controlăm stabilitatea picturii. Trebuie să se efectueze operația de fixare, consolidare a straturilor picturale. După caz, fixarea va fi executată fie parțial, fie pe toată suprafața. Se îndepărtează orice urmă de adeziv de pe suprafața picturii, acest amănunt verificându-se la microscop. Dacă suportul este atacat de cari, trebuie să se facă dezinsecție[114].

„Când starea suportului sau a preparației sau ambele - în cazul picturilor mobile - necesită distrugerea sau, oricum, îndepărtarea suportului şi substituirea grundului, va fi necesară înlăturarea integral de mână, cu bisturiul, a vechiului grund; subțierea lui nu ar fi suficientă, decât numai în cazul în care acesta ar fi într-o stare bună şi doar suportul degradat. Pentru a menține conformația originară a suprafeței pictate trebuie preferată întotdeauna, acolo unde este

111 Brandi 1996, p. 195.
112 Brandi 1996, p. 196.
113 Brandi 1996, p. 196.
114 Brandi 1996, pp. 196-197.

posibil, păstrarea preparației. În cazul înlocuirii suportului lemnos, când acest lucru este indispensabil, trebuie exclusă soluția substituirii lui cu un suport alcătuit din conglomerat; este de preferat ca aplicarea pe un suport rigid să aibă loc doar atunci când există certitudinea absolută că suportul în sine nu are un indice de dilatare diferit de cel al suportului substituit”[115].

„În cazul în care suportul lemnos originar se află în bună stare, dar necesită îndreptări, consolidări sau parchetare, trebuie ținut cont, acolo unde nu este neapărat necesar pentru estetica picturii, că va fi întotdeauna preferabil să nu se intervină asupra lemnului vechi şi stabilizat în timp. Dacă totuşi se intervine, acest lucru trebuie făcut pe baza unor norme tehnologice precise care să respecte sensul fibrei lemnoase. Din fibră se va extrage un fragment, pentru a-i determina specia botanică şi indicele de dilatare. Orice intervenție va fi efectuată cu lemn uscat şi segmentat mărunt, astfel încât să fie cât mai inert posibil în raport cu vechiul suport în care se inserează. Parchetarea, indiferent de materialul în care este executată, trebuie să preia în esență mişcările dinamice naturale ale lemnului pe care se grefează. În cazul picturilor fără preparație ... transpunerea nu va fi posibilă”[116].

Ca o condiție generală privind conservarea operei de artă restaurată niciodată aceasta „nu va fi reamplasată la locul de origine dacă restaurarea a fost cauzată de starea termohigrometrică a locului în general sau a peretelui în special, dacă locul sau peretele nu au suportat intervenții”[117] de reasanare şi de climatizare, încât să asigure protejarea operei de artă.

La rândul lor, icoanele pe sticlă presupun şi ele metode specifice de restaurare, având în vedere suportul pe care sunt realizate acestea şi aşa-numita tehnică „inversă” a picturii. Adică „straturile care la pictura obişnuită se aplică ultimele, în pictura pe sticlă sunt primele aplicate direct pe suport”[118].

De-a lungul timpului, colecționarii precum şi conservatorii din muzee păstrau icoanele sparte între două plăci de sticlă. Această metodă de conservare provizorie are dezavantajul de a crea un mediu închis, mediu de umiditate favorabil pentru dezvoltarea microorganismelor şi a mucegaiului. „Suprafața vălurită a sticlei de manufactură din glăjerii, adesea nici nu permite asamblarea fragmentelor între două plăci de fabricație actuală, perfect plane”[119].

S-a căutat o metodă de lipire a fragmentelor icoanelor sparte. Astfel, în atelierul de restaurare pictură tempera pe lemn, atelier aparținând Muzeului de Artă al României, s-a experimentat pentru prima dată lipirea acestora cu răşini sintetice, folosindu-se un adeziv compus din răşină şi întăritor, numit Epodur A[120].

---

115 Brandi 1996, p. 197.
116 Brandi 1996, pp. 197-198.
117 Brandi 1996, p. 201.
118 Dancu 1966, pp. 79-80.
119 Dancu 1966, p. 75.
120 Dancu 1966, p. 75.

Înainte de folosirea adezivului, se degresau muchiile sticlei cu un tampon de vată înmuiat în acetonă. Cele două componente se amestecau bine cu o spatulă, până ce se omogenizau, având grijă ca cele două cantități să fie egale. Pe ambele canturi ce urmau să fie lipite, se aplica un strat subțire de adeziv, evitând să se atingă suprafața pictată. Fragmentele de sticlă se asamblau „cu fața pictată în sus, pe o suprafață plană (o placă de sticlă) - acoperită cu mai multe foi de hârtie de mătase"[121].

Acestea erau absolut necesare şi pe partea pictată, unde se plasau bucățile de marmură, sub greutatea cărora era imposibilă deplasarea fragmentelor. Straturile de hârtie de mătase aveau rolul de a absorbi o parte din adeziv şi de a împiedica lipirea plăcilor de marmură. Surplusul de adeziv de pe fața sticlei se curăța cu bisturiul şi cu acetonă. Dacă icoana era spartă în mai multe fragmente, se asamblau toate deodată[122].

Un alt adeziv pentru sticlă, pe bază de Epoxid, a fost experimentat în atelierele de restaurare din cadrul Muzeului de Artă al României. Acesta avea acelaşi timp de uscare precum cel precedent, 30 de minute, după care se întărea. Adezivul Epoxid putea fi folosit şi „pentru a umple spațiul dintre două fragmente de sticlă"[123], dacă ele nu se îmbinau perfect. În cazul în care „nu s-au păstrat toate fragmentele unei icoane sparte, cele care lipsesc se pot înlocui cu sticlă subțire, eventual sticlă folosită pentru plăci fotografice, care se taie cu diamantul exact după forma golurilor lăsate de cioburile pierdute"[124]. „Fragmentul lipsă se desenează pe o hârtie, se decupează, lipindu-se apoi pe sticlă, pentru o cât mai fidelă tăiere a conturului"[125].

„Dacă sticla tăiată astfel nu se asamblează totuşi perfect cu restul suprafeței, colțurile care împiedică integrarea fragmentului în ansamblu vor fi şlefuite cu o piatră de polizor. Dacă sticla de completare este mai groasă decât cea a întregii suprafețe, diferența de nivel va fi vizibilă numai pe dosul icoanei, îngrijindu-ne ca pe față nivelul să fie absolut plan, fără diferențe. Aceste completări din sticlă nouă pot fi lăsate nepictate, transparente, văzându-se prin ele lemnul capacului din spate care constituie el însuşi un ton neutru". Această soluție „se recomandă când completarea compozițională a desenului nu este deductibilă. Dacă desenul se poate deduce din contururile picturii învecinate sau dacă fragmentul înlocuit face parte dintr-o zonă de culoare fără desen, se poate aplica tonul de culoare, însă cu o mică diferență de intensitate cromatică menită a face perceptibilă restaurarea operată, întregind imaginea într-un mod care nu deranjează pe privitor"[126].

---

[121] Dancu 1966, p. 76.
[122] Dancu 1966, p. 76.
[123] Dancu 1966, pp. 77-78.
[124] Dancu 1966, p. 78.
[125] Dancu 1966, p. 79.
[126] Dancu 1966, p. 79.

Astăzi, în locul hârtiei de mătase se foloseşte folia de melinex, care are proprietatea de a fi transparentă şi neaderentă. În rest, se respectă întocmai operațiile de restaurare mai sus menționate.

Pentru redobândirea elasticității şi reaşezarea stratului pictural pe suport trebuie redat acestuia ceea ce a pierdut în timp, şi anume liantul. Operația de consolidare a stratului pictural se realiza cu „gălbenuş de ou - o parte, apă distilată - 3 părți şi antiseptic pentaclorfenolat"[127].

Restauratorii Galeriei din Dresda au propus „folosirea unei emulsii pe bază de ou pentru consolidarea picturii pe sticlă în tempera". Emulsia „compusă dintr-un ou întreg, vernis de mastic, ulei de in crud, plus apă - în anumite proporții"[128] se pulveriza pe stratul pictural.

Cât despre cleiurile animale, acestea sunt materiale supuse acțiunii agenților nocivi ai mediului înconjurător (influența umidității, atacul microorganismelor).

„Adepții unei consolidări definitive au pus în discuție şi au experimentat parțial materialele plastice care formează un strat incolor, elastic, cu care s-ar putea acoperi stratul pictural cu scopul de a-l fixa definitiv pe sticla suportului şi s-ar putea izola complet de aer, nepermițându-i-se ... să se desprindă de suport"[129].

Cleiurile plastice au fost experimentate şi la noi în țară: polimetacrilat de metil într-un solvent de benzen, concentrație 20%[130]. „În aplicarea cleiurilor plastice intrăm însă în contradicție cu principiul muzeistic de a nu transforma structura internă şi aspectul obiectelor prin metodele de conservare sau restaurare, acest lucru fiind permis numai în cazuri extreme, adică atunci când obiectul ar fi compromis fără aceste intervenții ... Consolidarea stratului pictural este o necesitate ce se impune pentru toate icoanele pe sticlă care prezintă fenomenul de cojire, de dataşare a culorii de suport, în stare incipientă sau mai avansată ... "[131]. Dacă procesul a început, acesta va continua, angajând zonele învecinate[132].

De-a lungul timpului s-au încercat mai multe metode de consolidare a stratului pictural, însă nicio metodă nu poate concura cu emulsia de gălbenuş de ou în amestec cu acid acetilsalicilic, emulsie folosită cu succes în zilele noastre.

Zonele cu pierderi mici de culoare pot fi integrate în culori de tempera sau acuarelă în amestec cu emulsie de gălbenuş de ou, apă şi antiseptic. Porțiunile cu pierderi mari nu se refac, cel mult se aplică tonul de culoare local fără reconstituirea desenului, sau se lasă locul fără integrare cromatică, având în vedere culoarea neutră a capacului de lemn. Retuşul nu are voie să

[127] Dancu 1966, p. 81.
[128] Dancu 1966, p. 82.
[129] Dancu 1966, pp. 82-83.
[130] Dancu 1966, p. 84.
[131] Dancu 1966, p. 85.
[132] Dancu 1966, p. 85.

depăşească limitele lacunelor şi să treacă pe pictura originală. Integrarea trebuie să fie apropiată din punct de vedere cromatic de original[133].

Pentru a evita frecarea picturii de capacul icoanei, s-au experimentat două metode. Prima ar fi „aşezarea pe spatele picturii a unei foițe de acetofan. Aceasta se fixează în câteva locuri cu bandă incoloră de lipit, aplicată pe spatele foiței şi îndoită pe fața sticlei, 2-3 mm. Acetofanul nu reține umezeala ca alte hârtii ... ci din contră, fiind fixat numai în câteva puncte, lasă aerul să circule liber.”. Datorită transparenței sale, acesta „permite să se vadă pictura de pe spatele icoanei, având deci numai rol de protecție”. A doua metodă ar fi „împiedicarea jocului sticlei în ramă şi evitarea frecării picturii de capac prin introducerea între sticla icoanei şi capacul de lemn a unor benzi înguste (1 cm lățime) de burete din Latex de cauciuc sau spumă de material plastic. Benzile se aşază împrejurul marginilor icoanei, fixându-se apoi capacul pe rama de lemn”[134]. Spuma de material plastic sau buretele țin sticla icoanei fixată „pe falțul ramei de lemn, fără a crea o presiune”[135]. Aceste metode împiedicau contactul direct al peliculei de culoare cu capacul aspru, evitându-se astfel una din principalele cauze de degradare a picturii pe sticlă[136].

Pentru a ține capacul la distanță față de pelicula de culoare, în cadrul Laboratorului de Restaurare al CNM „Astra” folosim fâşii de pâslă fixate adeziv pe marginile ramei, acolo unde se simte nevoia de supraînălțare. Acelaşi tip de material îl folosim pe falțul ramei, pentru fixarea sticlei, evitând jocul acesteia în ramă.

Rama şi capacul confecționate de obicei din lemn de brad sunt atacate de cari. În orificiile de zbor se injectau produse insecticide, xilamon cu proprietăți de întărire pentru lemnul distrus şi buretos. „Lipsurile din ramă sau capac se completau cu lemn uscat din aceeaşi esență, prin încleierea bucăților de completare”[137].

Azi, se foloseşte pentru dezinsecție, Lignoprotul. Soluțiile care compun acest produs sunt: white-spirit 150/200 (lakkbenzin) 75% - 85%, tebukonazol 0 - 1%, tolilfluanid 0 - 0,5%.

133 Dancu 1966, pp. 85-86.
134 Dancu 1966, p. 87.
135 Dancu 1966, pp. 87-88.
136 Dancu 1966, p. 88.
137 Dancu 1966, pp. 88-89.

Clasificarea intervențiilor: conservare preventivă, conservare curativă sau restaurare

Aşa cum am putut constata pe parcursul elaborării lucrării, conservarea preventivă este „un ansamblu de activități cu caracter permanent, având ca scop contracararea acțiunii tuturor factorilor care intervin în mecanismul proceselor de deteriorare sau de distrugere a bunurilor culturale mobile, care pot fi efectuate de un conservator acreditat". Conservarea curativă este „un ansamblu de măsuri menite să contracareze efectele degradărilor fizice, chimice şi biologice asupra bunurilor culturale mobile, care pot fi efectuate numai de un restaurator acreditat"[138].

Deşi păstrarea şi protejarea patrimoniului cultural național sunt aparent mai uşor de înfăptuit, ele sunt în esență greu de realizat. În optica prevenirii este necesară o redefinire a termenilor. Nu putem vorbi de conservare preventivă fără a ne afla în contradicție cu ideea de a anticipa degradarea. Prezervarea sau conservarea preventivă poate fi definită ca orice măsură care prelungeşte viața unei clădiri sau a unui obiect, fără să-i compromită integritatea culturală, istorică şi estetică. Acțiunea sa se poate îndrepta asupra unui obiect, asupra unui ansamblu de obiecte (acțiune directă) sau asupra mediului în care se găseşte un obiect sau o colecție (acțiune indirectă), aceasta fiind justificată în momentul în care se constată un prejudiciu sau probabilitatea unui prejudiciu. Conservarea are valoare pe termen lung dacă obiectul este prezervat corect în timp şi se împarte, la rândul său, în conservare curativă şi conservare preventivă. Conservarea curativă tratează efectele degradării, iar cea preventivă încearcă să rezolve cauzele[139]. Altfel spus, conservarea pasivă (preventivă) „reprezintă ansamblul măsurilor, acțiunilor, mijloacelor şi tehnicilor care acționează asupra ambientului pieselor din muzeu", iar conservarea activă (curativă) „reprezintă ansamblul măsurilor, acțiunilor, mijloacelor şi tehnicilor care acționează direct asupra pieselor din muzeu"[140].

Restaurarea este „o intervenție competentă cu mijloace adecvate asupra unui bun cultural mobil, cu scopul de a stopa procesele de deteriorare, de a păstra cât mai mult posibil din original şi din semnificația inițială a obiectului asupra căruia se intervine"[141]. „Are scop curativ, încercând să înlăture bolile sau să prelungească viața unor obiecte îmbătrânite de vreme, iar în unele cazuri să combată deteriorările accidentale"[142].

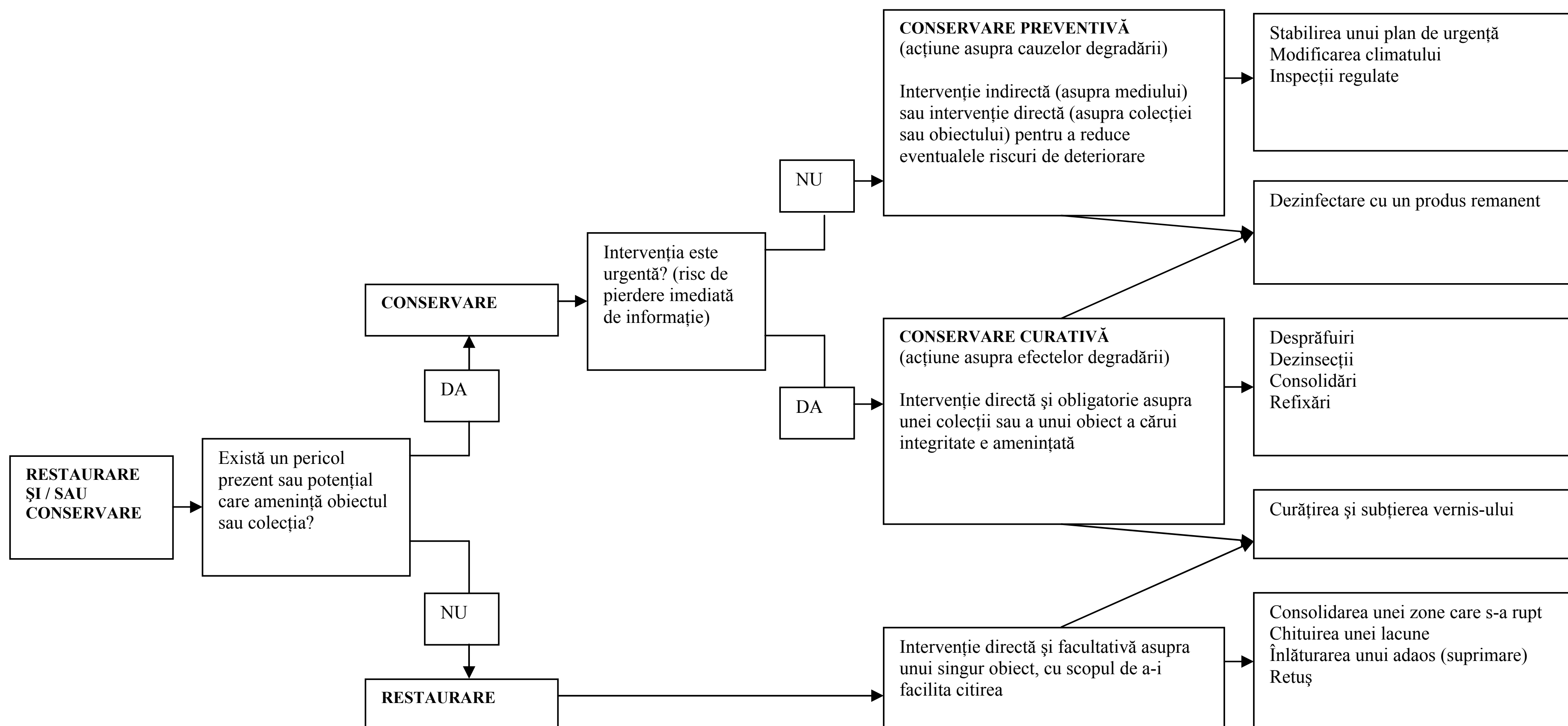
După Susan Corr, restaurarea este încercarea de a sugera ce s-a pierdut, în măsura în care ne permite să înțelegem sau să apreciem mai bine un subiect. O asemenea intervenție nu ar trebui să încerce să recreeze originalul[143].

---

[138] Normele 2003.
[139] Guillemard, Laroque 1999, p. 7.
[140] Florescu 1996, p. 137.
[141] Normele 2003.
[142] Nicolescu 1979, p. 41.
[143] Corr 2000, p. 11.

Prin restaurare, prezentul nu face decât să transmită viitorului propria sa memorie istorică[144]. *(Vasile Drăguț)*

Clasificarea intervențiilor. Conservare preventivă, conservare curativă sau restaurare



cf. D. Guillemard - Editorial de „La conservation préventive" actes du collocque ARAAFU, Paris 1992, apud: Guillemard, Laroque 1999, p. 8.

Toate aceste intervenții trebuie să fie minime, documentate şi să respecte autenticitatea obiectului sau a colecției[145].

[144] Vasile Drăguț, Prefață la Mora, Mora, Philippot 1986, p. 19.
[145] D. Guillemard - Editorial de „La conservation préventive" actes du collocque ARAAFU, Paris 1992, apud: Guillemard, Laroque 1999, p. 8.

Starea de conservare a icoanelor pe lemn din colecția CNM „Astra”

La nivel general orice icoană suferă, odată cu trecerea timpului, transformări determinate de anumiți factori ce țin de calitatea şi cantitatea tuturor elementelor ce alcătuiesc sistemul pictural, de tehnica utilizată şi de influența factorilor externi abiotici şi biotici.

Rezultatele acțiunii acestor factori se concretizează în degradări ce apar la nivelul panoului (fisuri, crăpături, pierderi de material) şi la nivelul straturilor picturale (cracluri de vârstă, cracluri timpurii, fisuri şi crăpături, lacune de diferite profunzimi, repictări).

Starea de conservare a icoanelor pe sticlă din colecția CNM „Astra”

Grija şi prețuirea de care s-au bucurat aceste icoane în interioarele gospodăriilor țărăneşti explică supraviețuirea lor în număr atât de mare până în zilele noastre, ele fiind extrem de fragile datorită suportului lor din sticlă foarte subțire şi tehnicii în care au fost pictate.

Cu toate acestea, cauzele apariției degradărilor sunt numeroase şi variate, iar formele de manifestare a acestora sunt multiple. Starea de conservare a icoanelor a fost determinată de cauze endogene şi exogene. Cele endogene țin de materialele folosite şi de tehnica de confecționare, compatibilitatea lor sau lipsa de compatibilitate a acestora, precum şi de fenomenul de îmbătrânire naturală, iar cele exogene se referă la factorii de degradare din exterior: factori de degradare naturali (fizici, chimici, biologici, calamități) şi intenționali[146].

[146] Coman-Sipeanu 2002, p. 228.

Omul rămâne în viitor cu ceea ce a putut da altora.

N. Iorga

STUDII DE CAZ
ICOANE PE LEMN
ŞI
ICOANE PE STICLĂ

Confruntându-mă cu un număr mare de obiecte aflate în colecțiile Complexului Național Muzeal „Astra” - 177 icoane pe lemn şi 1.862 icoane pe sticlă[147] *- am ales şaptesprezece piese reprezentative din punct de vedere al tematicii şi al stării de conservare, pentru a avea o viziune de ansamblu asupra factorilor care au dus la degradarea acestora şi implicit a colecțiilor.*

Exemplele folosite în lucrare sunt rezultat al propriei experiențe, obiectivul propus fiind acela de a însănătoşi, prin restaurare, şi de a pune în valoare aceste icoane, prin expunerea şi depozitarea lor în condiții optime de microclimat.

[147] Ionescu 2009a, Icoane, p. 34.

ICOANE PE LEMN
INTERVENȚII EFECTUATE

I. Icoana pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”, nr. inv. 322 OC (conservare preventivă)



5. Ansamblu față-verso înainte de conservare

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului cu Pruncul”[148] de tipul „Hodighitria”. Este o icoană în sipet cu aureole în relief. Se observă aici frumusețea liniei. Imaginea se poate citi cu uşurință. Cromatica folosită: roşu, verde, galben, ocru, alb, negru, foiță aurie.

Suportul este confecționat dintr-o singură planşă. Nu prezintă noduri şi nici curbură.

Este o icoană de secol XVIII, din zona Transilvaniei, care provine din fondul vechi „Astra”.

Dimensiunile icoanei: L=59 cm; l=36 cm.

Starea de conservare

În urma unei intervenții anterioare s-a făcut completare de suport (colțul din stânga - sus), folosindu-se cuie metalice. Acolo unde s-a făcut chituire şi integrare pe completare, chitul a crăpat (fisuri pe zonele de intervenție). Pe toată suprafața lacunară a icoanei s-a făcut integrare cromatică fără să se realizeze operația de chituire.

Pe verso-ul icoanei, suportul a fost impregnat cu ceară. De asemenea, se observă două agățători metalice montate pe panou.

---

[148] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 89, p. 54.

Pe suprafața pictată sunt prezente fisuri şi crăpături. Culoarea cu care s-a realizat integrarea s-a modificat în timp.

Pe chipul Maicii Domnului, mai exact pe nas, se poate observa o desprindere oarbă, ridicătură datorată pierderii aderenței dintre straturile picturale şi suport.



6. Detaliu față înainte de conservare

Pe bagheta din stânga se pot observa pierderi ale peliculei de culoare, fiind vizibil stratul de preparație care prezintă fenomenul de pulverulență.

Intervenții efectuate

Am efectuat o curățire mecanică superficială, folosind o pensulă cu păr moale. Piesa s-a stabilizat şi s-a adaptat microclimatului însă, datorită conservării defectuoase şi neintervenției la timp, fragmentele de culoare de pe bagheta stângă - jos s-au pierdut, fiind vizibil stratul de preparație.



7. Detaliu față. Consolidarea profilactică a straturilor picturale

În ceea ce priveşte desprinderea oarbă de pe chipul Maicii Domnului, din zona nasului, am salvat-o prin operația de consolidare profilactică cu CMC (carboximetilceluloză)[149].

149 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 346-347.

II. Icoana pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”, nr. inv. 234 OC (conservare preventivă şi curativă)



8. Ansamblu faţă-verso înainte de conservare

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului cu Pruncul”[150]. În registrul superior sunt reprezentaţi arhanghelii Mihail şi Gavriil. Se observă desenul naiv, decorul floral poziţionat marginal şi fondul înstelat. Cromatica: roşu, negru, ocru, fără foiţă aurie. Suportul este confecţionat dintr-o singură planşă, cu noduri în structura lemnului.

Această icoană din zona Transilvaniei este de secol XIX şi provine din fondul vechi „Astra”.

Dimensiunile icoanei: L=34 cm; l=26 cm.

Starea de conservare

În urma unei intervenţii anterioare, s-au schimbat agăţătorile metalice cu un belciug metalic poziţionat central, care a accentuat crăpătura vizibilă pe faţa icoanei, având în vedere că acesta a fost poziţionat pe aceeaşi axă cu unul din nodurile din structura lemnului. Panoul prezintă pierderi de material la colţuri şi atac activ de insecte xilofage. Pelicula de culoare şi preparaţia sunt afectate diferenţiat.

150 Ionescu 2009a, Icoane, pl. 18, p. 40.

Intervenții efectuate

Am efectuat o curățire mecanică superficială, folosind o pensulă cu păr moale.

Am recurs la consolidarea profilactică locală a stratului pictural, în partea inferioară a icoanei, central, în lungul fibrei, acolo unde există o crăpătură în structura lemnului, cu CMC (carboximetilceluloză).



9. Curățire mecanică superficială



10. Detaliu față. Consolidarea profilactică a straturilor picturale

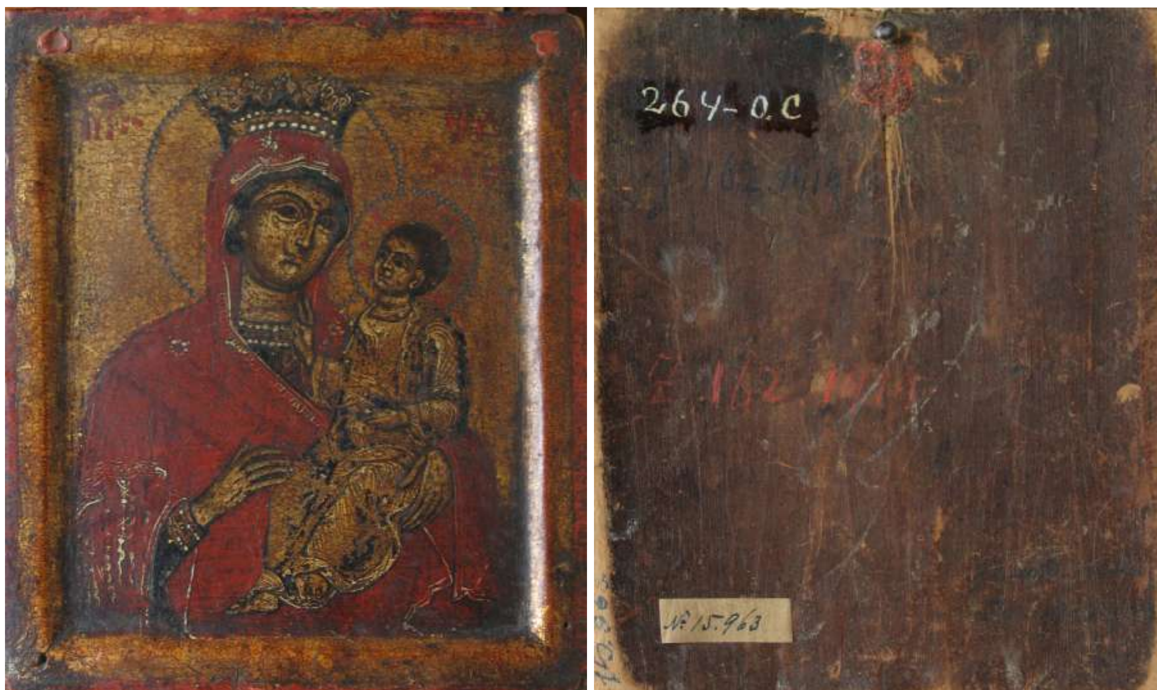


11. Detaliu față. Dezinsecție prin injectare cu Lignoprot

Dezinsecția s-a efectuat prin injectare cu Lignoprot. Soluțiile care compun acest produs sunt white-spirit 150/200 (lakkbenzin) 75% - 85%, tebukonazol 0 - 1%, tolilfluanid 0 - 0,5%. Tratamentul l-am realizat prin injectare şi pensulare[151].

[151] Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 347-348.

III. Icoana pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”, nr. inv. 264 OC (conservare preventivă)



12. Ansamblu față-verso înainte de conservare

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului cu Pruncul”[152]. La aureole incizarea s-a realizat prin puncte. Imaginea este îmbrunită şi prezintă o rețea de cracluri, iar suportul este confecționat dintr-o singură planşă cu ramă profilată față de fundal. Cromatica folosită: roşu, ocru, negru, foiță aurie. Se observă linia frumoasă a desenului incizat.

Această icoană de secol XVIII este din zona Transilvaniei şi provine din fondul vechi „Astra”.

Dimensiunile icoanei: L=19 cm; l=16 cm.

Starea de conservare

Imaginea este îmbrunită şi prezintă o rețea de cracluri sub formă de piele de crocodil. Acest fenomen a avut loc datorită cantității mari de liant. Craclurile timpurii sunt exclusiv legate de pelicula de culoare şi nu pătrund în stratul de grund. Au marginile rotunjite pentru că au apărut treptat, prin crăparea lentă a stratului de culoare.

Craclarea este fenomenul de fisurare care străbate unul sau mai multe straturi (pelicula de culoare, vernis sau grund)[153].

---

152 Ionescu 2009a, Icoane, pl. 47, p. 46.
153 Sandu, Popoiu, Sandu, van Saanen 2001, p. 25.

Faptul cel mai important care determină apariția craclurilor timpurii este existența straturilor de culoare legate cu ulei de mac, nucă etc., insuficient uscate până la aplicarea următorului strat de culoare. Dacă straturile aplicate anterior nu sunt uscate în totalitate, o peliculă aplicată deasupra poate provoca o craclare puternică[154].

La icoana luată în studiu, craclarea apare în zona foiței şi parțial pe veşmântul lui Iisus.

În urma intervenției anterioare, am întâlnit pe suprafața pictată ceară de ştampilă, de culoare roşie, cu rol de chit, ce a obturat orificiile folosite pentru sistemul de prindere a icoanei.

Intervenții efectuate

Intervenția a fost minimă, stratul de culoare având o aderență foarte bună la suport, în ciuda rețelei de cracluri. Straturile picturale nu şi-au pierdut adeziunea şi coeziunea. Intervenția a constat în consolidarea profilactică locală a straturilor picturale cu CMC (carboximetilceluloză) pe bagheta din stânga (manipulare inadecvată) şi verificarea periodică a stării de conservare a piesei[155].



13. Detaliu față.
Consolidarea profilactică a straturilor picturale

[154] Nicolaus 1999, p. 167.
[155] Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, p. 348.

IV. Icoana pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”, nr. inv. 1365 OC (conservare preventivă)



14. Ansamblu față-verso înainte de conservare

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului cu Pruncul” [156]. Observarea atentă a imaginii este îngreunată de repictare. Inscripțiile nu se pot citi. Cromatica folosită: ocruri colorate, roşu, negru. Pe ramă a fost aplicat un strat de bronz. Suportul este confecționat dintr-o singură planşă cu ramă aplicată.

Icoana provine din Transilvania şi este de secol XIX.

Dimensiunile icoanei: L=71 cm; l=45,5 cm.

Starea de conservare

Suportul prezintă urme de praf, murdărie superficială şi aderentă, datorită condițiilor improprii de păstrare. Panoul are noduri în structura lemnului. Acesta nu prezintă curbură. Se observă două traverse pe verso-ul icoanei, în formă de coadă de rândunică, introduse de la stânga la dreapta. Agățătoarea metalică a fost fixată în panou, iar cuiele scoase pe fața ramei, ele fiind date cu un strat de bronz. Degradările straturilor de culoare îngreunează citirea imaginii.

156 Ionescu 2009a, Icoane, pl. 96, p. 55.

Pelicula de culoare este afectată diferențiat. Pierderea aderenței dintre stratul de culoare şi cel de preparație a dus la pierderea primului strat, rămânând urme ale culorii pătrunse în preparație. Astfel, pe lângă lacunele straturilor picturale, pe suprafața icoanei întâlnim şi lacune numai ale peliculei de culoare, acestea lăsând vizibil stratul de preparație.

Straturile picturale, pierzându-şi aderența față de suport, prezintă desprinderi oarbe (ridicături) şi desprinderi sub formă de acoperiş în două ape (desprinderi grave).

Lacunele au apărut datorită conservării defectuoase şi datorită faptului că nu s-a intervenit la timp cu fixarea.

Tot aici întâlnim fenomenul de pulverulență, pelicula de culoare pierzându-şi în timp coeziunea, având un aspect cretos. Una din cauzele apariției acestui fenomen este şi lipsa vernis-ului.

Intervenții efectuate

Datorită degradărilor acestei piese am recurs la operația de consolidare profilactică, folosind CMC (carboximetilceluloză) în concentrație scăzută (2% - 3%).

CMC-ul este higroscopic şi devine tot mai flexibil pe măsură ce conținutul său în umiditate este mai mare. În domeniul conservării, CMC-ul a fost şi este utilizat, în principal, în tratarea hârtiei dar şi la fixarea peliculei de culoare prin intermediul foiței japoneze, ca adeziv[157].



15. Detaliu față înainte de conservarea preventivă.
Consolidarea profilactică a straturilor picturale

Astfel, am stabilizat culoarea, urmând ca această piesă să intre la categoria urgențelor în restaurare.

Recomand ca piesa să fie depozitată în poziție orizontală. Peste piesă se va aşeza un material neutru din punct de vedere chimic (foiță japoneză, cu rol de protecție împotriva prafului şi a depunerilor). Foița japoneză este un văl foarte subțire, obținut din fire de mătase presate, fără adezivi care tensionează[158].

157 Horie 1992, p. 129.
158 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, p. 349.

V. Icoana pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”, nr. inv. 295 OC (urgență în restaurare)

Icoana pe suport de lemn „Maica Domnului cu Pruncul”[159] a fost donată Muzeului „Asociațiunii” în anul 1906 de către parohia ortodoxă română Borgo-Suseni, județul Bistrița-Năsăud, după cum ne informează inscripția de pe verso-ul icoanei.

Dimensiunile icoanei: L=33,5 cm; l=24 cm; gr=3,5 cm.

Icoana aparține picturii transilvănene din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi face parte din fondul vechi „Astra”.



16. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

Icoana „Arhanghelul Mihail” de la biserica de lemn din satul Urisiu de Jos, județul Mureş, datată 1797, realizată de Popovici Toader Zugravul[160], seamănă foarte bine cu icoana noastră martor „Arhanghelul Mihail”[161].



17. Popovici Toader Zugravul, „Arhanghelul Mihail”, sat Urisiu de Jos, județul Mureş, datată 1797

[159] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 75, p. 51.
[160] Porumb 1998, p. 310.
[161] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 81, p. 52.



18. Icoana martor „Arhanghelul Mihail” - nr. inv. 303 OC.
Ansamblu față - verso înainte de conservare

Toate argumentele ne conduc spre ideea că ea ar aparține pictorului Popovici Toader Zugravul, „activ în ultimele decenii ale sec. 18 în Câmpia Transilvaniei şi în părțile Reghinului”[162]. Pictura realizată de Toader Zugravul „este plată, fără valorații pentru redarea volumelor, cu o cromatică echilibrată, subliniată de tuşe de culoare închisă, având un pronunțat caracter decorativ, acordând atenție detaliilor. Figurile din icoane, cu privire hieratică, au proporții şi gesturi uneori nefireşti, trădând un artist de factură populară”[163].

Am ajuns la aceste concluzii în urma studierii *Dicționarului de pictură veche românească din Transilvania sec. XIII-XVIII* şi a discuției pe care am avut prilejul să o purtăm cu autorul acestei lucrări, academician profesor dr. Marius Porumb.

Icoana de față, luată în scopul restaurării, este o reprezentare a „Maicii Domnului cu Pruncul”. „Fecioara de tipul *Hodighitria* (Călăuzitoarea), reprezintă dogma hristologică şi-L înfățişează pe Fiul ei, Cel care este calea”[164].

Iisus Emanuel, în icoana noastră, nu este „reprezentat frontal, cu fața în întregime întoarsă spre credincioşi: trupul Său stă întors spre umărul drept al Maicii” şi este „reprezentat în poziție trei sferturi”[165]. Acest aspect ne duce cu gândul la icoana „Maicii Domnului din Tihvin” care seamănă mult cu tipul de tradiție bizantină al Maicii Domnului „Eleusa”[166].

O altă explicație a acestei îmbinări a celor două tipuri iconografice este aceea că pictorii scriau foarte rar denumirea de „Hodighitria” pentru că nu o cunoşteau, idee confirmată de cercetătorul Marius Porumb. Aşa putem explica şi prezența inscripției de deasupra umărului

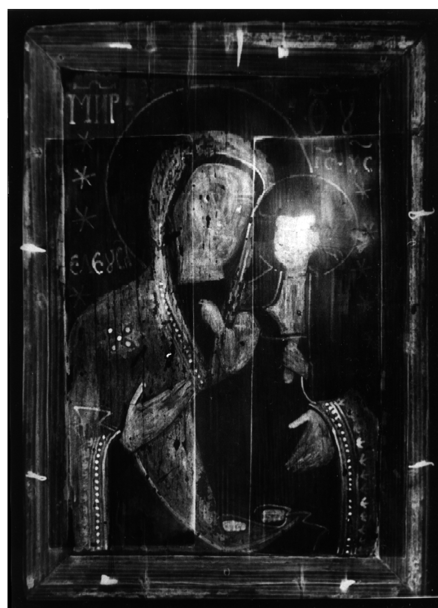
[162] Porumb 1998, p. 308.
[163] Porumb 1998, p. 308.
[164] Evdochimov 1992, p 223.
[165] Uspensky, Lossky 2003, pp. 112-113.
[166] Uspensky, Lossky 2003, p. 112, pl. 31.

drept al Maicii Domnului, scrisă în chirilică (ελεγca), fapt ce ne duce cu gândul la îmbinarea celor două tipuri iconografice: „Hodighitria” şi „Eleusa”[167].

Pe spatele icoanei, ni se dezvăluie o listă cu nume care se dă preotului spre a fi pomeniți cei numiți la Sfânta Liturghie. De aici deducem că este vorba despre o icoană pomelnic. În cazul nostru, lista este împărțită în două registre. În stânga se află lista pentru vii, iar în dreapta se află lista pentru morți. Numele au fost scrise cu litere chirilice (majuscule).

Icoana este compusă destul de simplu, având cele două personaje în prim-plan. Cele două chipuri se conturează pe un fond înstelat. Din punct de vedere cromatic, chiar şi prin vernis-ul îmbătrânit, se poate observa paleta restrânsă a pictorului, realizată în culori tempera.

După o atentă examinare cu ochiul liber, cu lupa şi la microscop, în lumină directă şi razantă, s-au efectuat analize fizice (radiografierea piesei)[168], chimice (examinări microscopice, teste microchimice şi de ardere, stratigrafii, colorări specifice, determinare interval/punct de topire, măsurători micrometrice, microfotografii digitale)[169] şi biologice (identificare esențe lemnoase, caracterizare material lemnos, identificare agenți de biodegradare)[170].


19. Radiografia icoanei
„Maica Domnului cu Pruncul”

Semnalul radiografic puternic se datorează prezenței albului de plumb, acest fenomen fiind vizibil şi cu ochiul liber.

Investigațiile biologice au constat în determinarea esenței lemnoase a piesei (brad *Abies alba*) şi în identificarea agenților de biodegradare.

Debitarea panoului s-a realizat tangențial (pe lăturoaie). Debitarea a fost făcută într-o zonă cu defecte, un nod fiind vizibil pe suprafața pictată a icoanei, deoarece este poziționat în registrul superior, în partea dreaptă, pe chipul lui Iisus. Acest nod se observă şi pe verso-ul icoanei, în registrul superior din partea stângă, în zona pomelnicului pentru vii.


20. Detaliu față înainte de restaurare

[167] Petroniu 2002, p. 171, 177.
[168] cf. investigator fizician Cecilia Hărăstăşan, Buletin de analiză Nr. 217/2004.
[169] cf. investigator chimist Márta Guttmann, Buletin de analiză Nr. 140/2004.
[170] cf. investigator biolog Livia Bucşa, Buletin de analiză Nr. 6/2004.

Ambele pomelnice sunt repartizate în intrânduri (sipete), săpate în masa panoului. Acestora le lipsesc uşile aflate inițial la nivelul panoului. În susținerea acestei afirmații ne bazăm pe existența în colecția muzeală a icoanei „Arhanghelul Mihail”.

Starea de conservare a icoanei „Maica Domnului cu Pruncul”, înainte de restaurare, a fost condiționată de existența mai multor factori: îmbătrânirea materialelor, debitarea tangențială, înlocuirea cuielor de lemn cu cele metalice, îmbătrânirea cleiului, conservarea defectuoasă, accidente, uz liturgic.

Toți aceşti factori au dus la curbarea panoului, fisuri şi crăpături, expulzarea baghetelor, cracluri de vârstă ale straturilor picturale, lacune sau pierderi ale preparației, lacune ale peliculei de culoare, vernis inegal, îmbătrânit şi îmbrunit, murdărie superficială, aderentă şi ancrasată.



21. Detalii față înainte de restaurare în lumină razantă

La îmbinarea baghetelor ramei, există fâşii de pânză. Deşi acestea s-au desprins de suport, straturile picturale suprapuse s-au păstrat în bună parte.

În zona baghetei inferioare, suportul prezintă urmele unui foarte slab atac de insecte xilofage (*Anobium punctatum*).

Ca intervenții ulterioare amintim expulzarea baghetelor orizontale ale ramei, expulzare care a determinat necesitatea de fixare a baghetelor, însă aceasta s-a făcut prin intermediul cuielor metalice.



22. Cantul superior şi cantul inferior al icoanei. Debitare tangențială

O altă intervenție inadecvată a fost realizarea pe verso a sistemului de prindere cu agățători metalice în formă de inel, introduse prin înfiletare, care au dus la fisurări ale suportului şi la lezarea hârtiei ce conține inscripția de donație.

Pe fața icoanei semnalăm repictări cu negru şi roşu. Repictări cu negru întâlnim la conturul mâinilor, veşmintelor, detaliilor fețelor, conturul aureolelor, mâneca tunicii Maicii Domnului, părul lui Iisus. Cu roşu întâlnim repictări la buze, baghete, la decorul liniar al tunicii lui Iisus şi al rotulusului, pe inscripția în chirilică: ϵλϵγca, care inițial a fost de culoare albă.



23. Detalii față înainte de restaurare

Repictarea a fost urmată de o revernisare inadecvată care a dus la aglomerări şi îmbruniri supărătoare. În vederea alegerii intervențiilor de restaurare, s-au efectuat teste pe o suprafață limitată a picturii. Acestea au avut ca scop observarea rezistenței şi reacțiilor materialelor originale. Curățirea mecanică, efectuată cu ajutorul bisturiului, însoțeşte curățirea chimică. S-a încercat ca intervenția să aibă loc fără a atenta la materia originală.

Repictările s-au păstrat deoarece colorația acestora nu s-a alterat, iar straturile de culoare apropiate de acestea prezintă o uzură destul de accentuată.

Studiul amănunțit al materialelor constitutive, tehnica de execuție, au dus la alegerea unui tratament eficace. Astfel, s-au efectuat următoarele operații de restaurare:

- curățirea mecanică superficială a piesei prin desprăfuire cu o pensulă cu păr moale;
- consolidarea profilactică a straturilor picturale cu o soluție de clei de iepure 3% pentru față şi 6% pentru verso cu adaos de conservant: acid salicilic 0,1%;



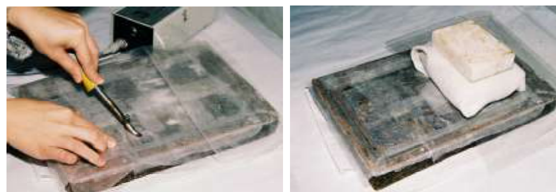
24. Ansamblu față-verso după consolidarea profilactică şi protejarea hârtiei conținând inscripția de donație

- având în vedere starea de conservare a icoanei martor „Arhanghelul Mihail”, am efectuat aceeaşi operație de consolidare a straturilor picturale, pentru stabilizarea piesei;
- a urmat protejarea hârtiei ce conține inscripția de donație de pe verso-ul icoanei luate în studiu, cu o soluție de clei de peşte 3%;



25. Ansamblu față înainte şi după consolidarea profilactică

- consolidarea propriu-zisă a straturilor picturale de pe față, cu o soluție de clei de iepure 6%, folosindu-se presa caldă şi presa rece;


26. Presarea la cald şi la rece a straturilor picturale

- îndepărtarea agățătorilor metalice în formă de inel;
- îndepărtarea numerelor vechi de inventar cu soluție Szuper-Kromofag (metanol 3-9% şi diclormetan 85-93%);
- degresarea, consolidarea prin injectare cu clei de piele 6% pe verso-ul icoanei şi chituirea cu amestec de clei, rumeguş şi pigment, după fixarea porțiunii dislocate cu ajutorul menghinei;
- curățirea verso-ului, în zona cu lemn aparent, cu ajutorul unui amestec pe bază de alcool etilic şi terebentină, ulei, amoniac şi apă (soluția 1);
- demontarea baghetelor orizontale prin îndepărtarea cuielor metalice neconstitutive;
- îndepărtarea murdăriei aderente şi superficiale de sub baghete prin curățire mecanică (bisturiu) şi cu solvenți (alcool etilic);
- degresarea fisurilor din zonele de sub baghete prin injectare cu alcool etilic şi consolidarea suportului cu clei de piele 6%;
- chituirea fisurilor în zonele de sub baghete s-a făcut cu rumeguş şi clei de piele 6%;


27. Ansamblu față după demontarea baghetelor orizontale ale ramei

- crestarea baghetelor şi confecționarea unor mici pene de lemn, pentru aducerea la nivel a baghetelor orizontale ale ramei;
- remontarea baghetelor prin pensulare cu soluție cu clei de piele 20% şi fixarea lor cu ajutorul menghinelor, timp de 24 de ore;
- introducerea cuielor de lemn în cantul superior şi în baghetele orizontale şi fixarea lor cu clei de piele 6% şi rumeguş;


28. Suplimentarea îmbinării adezive cu cuie de lemn

- chituirea orificiilor de unde au fost scoase cele 3 agățători metalice sub formă de inel s-a realizat prin introducerea unor tije mici, din lemn, înmuiate în chit din clei de piele 6%, rumeguş şi pigment brun;

- chituirea îmbinărilor dintre baghete s-a făcut cu un amestec de clei de piele 6%, câlţi şi rumeguş, după degresarea cu alcool şi pensularea cu clei de piele 6%; ultimul strat de chit a fost format din cretă şi clei de piele 10%; şlefuirea s-a realizat cu hârtie abrazivă de granulaţie mică, cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:3 şi dop de plută;
- îndepărtarea foiţei japoneze prin tamponare cu apă caldă şi apoi prin tamponare uscată;
- chituirea orificiilor de zbor şi a lacunelor s-a făcut după texturarea suprafeţelor lacunelor şi după degresare; a urmat încleierea zonelor lacunare cu soluţie de clei de iepure 6%; s-a folosit emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:4 pentru îndepărtarea surplusului de chit; s-au utilizat hârtie abrazivă fină, dop de plută şi emulsie de gălbenuş pentru nivelarea chitului;
- curăţirea straturilor picturale de pe verso cu emulsie de gălbenuş cu tentă bazică;
- curăţirea straturilor picturale de pe faţa icoanei a constat în subţierea selectivă a vernis-ului cu amestecul pe bază de alcool izopropilic, amoniac şi apă distilată (90:10:10); acelaşi amestec de solvenţi diferit dozaţi (50:25:25) s-a folosit pentru zonele cu aglomerări de vernis şi murdărie grasă;



29. Curăţirea sub lupă



30. Egalizarea vernis-ului





31. Ansamblu faţă-verso după curăţire

- integrarea cromatică s-a făcut cu retuş punctiform, iar verificarea zonelor de integrare s-a realizat în lumină UV;



32. Detaliu faţă după integrarea cromatică



33. Verificarea retuşului în lumină UV

- protejarea finală a picturii (vernisarea) s-a făcut cu vernis pe bază de răşină naturală (dammar) în terebentină (12%), prin pensulare, după ce suportul a fost încălzit cu ajutorul lămpii IR.



34. Încălzirea prealabilă a piesei cu ajutorul lămpii IR în vederea vernisării



35. Aspect din timpul vernisării icoanei

Refacerea numărului vechi de inventar s-a făcut prin scrierea cu culoarea albă pe bază de vernis. Acesta a fost poziţionat în partea inferioară a suportului, în aşa fel încât să nu concureze cu textul pomelnicului.





36. Ansamblu faţă-verso după restaurare

Poziționarea în timpul expunerii se va face într-o vitrină cu vedere din ambele părți, pe un suport din plexiglas, pe verticală. Aceeaşi recomandare este valabilă şi pentru valorificarea expozițională a icoanei martor „Arhanghelul Mihail”[171].

Observații

Piesa a fost restaurată în anul 2004, sub îndrumarea colectivului de specialişti[172] ai laboratorului de restaurare pictură din cadrul Complexului Național Muzeal „Astra”. În timp, lucrarea fiind păstrată în depozit, am urmărit starea de conservare a piesei, care s-a dovedit a fi bună, cu excepția fisurii de pe verso-ul icoanei, în partea dreaptă, acolo unde s-a făcut operația de chituire. Constatarea am făcut-o în vara anului 2006. Am presupus că acest fenomen a fost determinat de noile tensiuni apărute în urma chituirii cu amestec de rumeguş şi clei pe bază de colagen şi a ataşării pe suport a baghetei crestate. Nu excludem microclimatul din depozit (fluctuațiile umidității şi temperaturii).

Pentru a avea certitudinea că lemnul lucrează, am lipit trei fâşii de foiță japoneză pe verso-ul icoanei, acolo unde s-a produs fisurarea chitului (două fâşii de foiță japoneză pe latura inferioară şi o fâşie pe cant). Pentru lipirea foiței am folosit CMC (carboximetilceluloză).

În timp, nu s-a observat tensionarea hârtiei japoneze, deci suportul icoanei este într-o stare stabilă.



37. Test pentru a cunoaşte cauza fisurării chitului

De menționat este faptul că această piesă s-a întors din expoziție necorespunzător ambalată, în hârtie de scris şi hârtie de împachetat. Am îndepărtat aceste materiale inadecvate şi am efectuat o ambalare corespunzătoare[173].



38. Ambalarea corespunzătoare a piesei

171 Curcă 2005, pp. 317-323.
172 expert restaurator pictură tempera Olimpia Coman-Sipeanu, expert restaurator Mirel Bucur.
173 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 345-346.

VI. Icoana pe lemn „Înălțarea lui Iisus”, nr. inv. 3898 OC (urgență în restaurare)

Pentru a cunoaşte cât mai multe amănunte despre icoana luată în studiu, trebuie amintit că aceasta provine de la Biserica „Pogorârea Sfântului Duh”, monument istoric din a doua jumătate a secolul al XVII-lea. Biserica a fost construită în anul 1672, în satul Dretea, comuna Mănăstireni, județul Cluj[174].

Ridicându-se o altă biserică, s-a hotărât mutarea vechiului edificiu în incinta Muzeului în Aer Liber din Dumbrava Sibiului, unde a urmat restaurarea acestuia, a picturii interioare şi a icoanelor, după aprobarea primită de la Ministerul Culturii, Cultelor şi Patrimoniului Național.



39. Biserica de lemn cu hramul „Pogorârea Sfântului Duh”, din satul Dretea, comuna Mănăstireni, județul Cluj, în timpul reconstruirii

Descrierea icoanei

Aşa cum afirmă şi cercetătorul Marius Porumb în *Dicționarul de pictură veche din Transilvania sec. XIII-XVIII*, în biserica de lemn se aflau icoane de sfârşit de secol XVIII, fenomen constatat şi de echipa de restauratori.

Una din icoanele existente în biserică, „Înălțarea lui Iisus”[175], realizată în variantă rusticizată, a intrat în laboratorul de restaurare din cadrul Complexului Național Muzeal „Astra” pentru a primi tratamentul de restaurare cuvenit unei piese de patrimoniu.





40. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

[174] Porumb 1998, p. 114.
[175] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 115, p. 59.

Scena reprezentată este *Înălțarea la cer a Domnului nostru Iisus Hristos,* chiar dacă inscripția scrisă în slavă pe icoană se traduce astfel: *Pogorârea Sfântului Duh.*



41. Detaliu inscripție față: *Pogorârea Sfântului Duh*

Pe tunica Maicii Domnului se află inscripționată o cruce cu însemnele IC XC și NI CA (în limba greacă însemnând „a birui” - *Iisus Hristos biruiește*) și anul 1877, care ar putea însemna data când a fost sfințit lăcașul.



42. Detaliu față: cruce cu însemnele IC XC; NI CA și anul 1877

În registrul superior este reprezentat Iisus. La dreapta lui este redat arhanghelul Mihail, iar la stânga, arhanghelul Gavriil. Tot aici sunt pictați norii pe care aceștia sunt așezați.

În registrul inferior, este reprezentată Maica Domnului. La dreapta Ei se află Sfântul Petru cu cheia, iar la stânga, Sfântul Pavel cu sabia. În fundal se zăresc apostolii.

Hristos e susținut în zborul Său de arhangheli. Din punct de vedere cromatic veșmintele lor le reproduc pe cele ale sfinților Petru și Pavel.

„Theotokos ocupă locul central”. Ea este „centrul ... în care converg lumea îngerească și cea omenească, pământul și cerul”. Hristos este așezat *întru cele cerești,* mai presus de tot[176].

Apostolii care o înconjoară „reprezintă Biserica înscrisă în acest semn sacru al veșniciei ... ”[177].

Dacă peisajul delimitează cele două lumi printr-un șir de nori, aureola Maicii Domnului face legătura dintre cele două registre. Din punct de vedere cromatic domină verdele, roșul, ocrul, negrul, foița aurie.

Maica Domnului poartă o tunică de culoare gri cu nuanțe de verde grizat, iar în zona gâtului și la mâneci domină nuanțele de ocru. Pe deasupra poartă maforionul roșu-cărămiziu cu blicuri de culoare neagră. Steluțele poziționate pe capul Maicii Domnului și pe umerii acesteia sunt stilizate.

Iisus este înveșmântat într-o tunică roșie-cărămizie, purtând pe deasupra omoforul pictat în ocru.

[176] Evdochimov 1992, p. 277.
[177] Evdochimov 1992, p. 278.

Veşmintele arhanghelilor, de culoare roşie, sunt strânse la mijloc cu o curea pictată în ocru, cu decor liniar verde. Aripile sunt pictate în roşu-cărămiziu, cu decor liniar negru. La veşmintele sfinților Petru şi Pavel domină roşul, ocrul şi verdele, iar aureolele acestora sunt pictate în ocru.

Aureolele apostolilor sunt de culoare roşie, iar fondul întregii scene este pictat în ocru. Pe aureola Maicii Domnului, a lui Iisus şi pe cea a arhanghelilor Mihail şi Gavriil, se află foiță aurie. Sulițele sunt de culoare neagră, iar sabia şi cheia sunt redate cu griuri nuanțate în verde, conturate cu negru.

Fiind o icoană în sipet, întâlnim motivul funiei unde este prezentă întreaga gamă cromatică folosită în redarea scenei *Înălțării*: verde, roşu, ocru, negru, foiță aurie. Zona marginală a icoanei, până la motivul funiei, este pictată în roşu-cărămiziu.

Suportul icoanei este din lemn de tei şi are următoarele dimensiuni: L=73,2 - 73,4 cm; l=49 - 49,4 cm; gr=2,7 - 3 cm, iar traversa: L=47,5 cm ; l=4,6 - 6 cm; gr=2,5 cm.

Starea de conservare

Starea piesei înainte de restaurare a fost condiționată de îmbătrânirea materialelor, debitarea tangențială, îmbătrânirea cleiului, conservarea defectuoasă, accidente, uz liturgic. Toți aceşti factori au dus la curbarea panoului, fisuri şi crăpături, lacune sau pierderi ale preparației, lacune ale peliculei de culoare, vernis inegal, îmbătrânit şi îmbrunit, murdărie superficială, aderentă şi ancrasată.

În momentul intrării în laborator, icoana prezenta urme de praf, murdărie superficială, aderentă şi ancrasată pe întreaga suprafață, datorită condițiilor improprii de păstrare.

Panoul, constituit din două planşe pe verticală, a dobândit o curbură a cărei săgeată măsoară 1,3 cm. Aceasta s-a produs datorită îmbătrânirii lemnului, debitării tangențiale şi aşezării planşelor. Planşa din stânga este orientată cu inima lemnului spre partea pictată, în sensul tendinței de îndreptare a inelelor anuale de creştere. Astfel, planşa s-a curbat în formă de S.



43. Cantul inferior al icoanei. Debitare tangențială

Planşa din dreapta este orientată cu inima lemnului spre verso-ul icoanei. Cele două planşe au fost îmbinate adeziv.

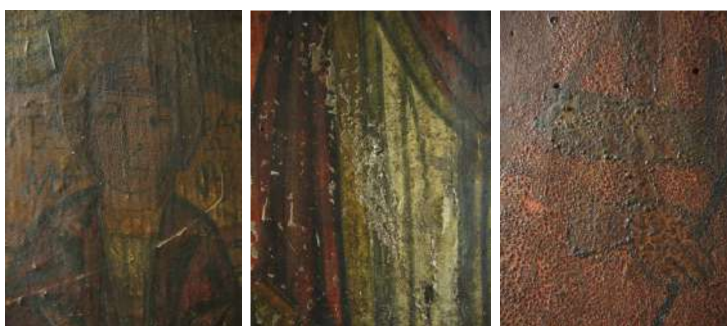
Se poate observa tendința de detaşare a planşelor în partea superioară şi inferioară - marginal, fiind vizibile fragmente de câlți, acolo unde straturile picturale nu s-au păstrat.



44. Detalii față înainte de restaurare

Pe suprafața pictată, panoul prezintă fisuri, zgârieturi, desprinderi, lacune ale straturilor picturale, ale peliculei de culoare, uzură funcțională, aglomerări şi îmbruniri ale vernis-ului, uz liturgic.

Pe cantul inferior al panoului, colțul din dreapta prezintă slab atac de insecte xilofage, o arsură şi urme de fum ce provin de la lumânare.



45. Detalii față înainte de restaurare

Pe veşmântul Sfântului Pavel s-a desenat o cruce, distrugând stratul de culoare. Această zonă din apropierea sabiei se va reface.

Pe verso-ul icoanei întâlnim neregularități ale suportului, fisuri datorate existenței nodurilor în structura lemnului, care au corespondent pe chipul arhanghelului Gavriil.



46. Detalii față-verso înainte de restaurare

Traversa, în formă de coadă de rândunică, este încastrată parțial în panoul de lemn, lăsându-se să se vadă furnirul folosit pentru fixarea acesteia.

Atacul de *Anobium punctatum* este prezent atât pe cele două planşe, cât şi pe traversă.



47. Detaliu traversă înainte de restaurare

Pe suprafața icoanei se observă patru orificii folosite ca sistem de prindere. Două dintre acestea se află poziționate în registrul superior, altul este prezent pe planşa din dreapta - pe veşmântul Sfântului Pavel, estompat fiind cu un cep de lemn, iar ultimul se găseşte în registrul inferior pe planşa din dreapta, marginal, aproape de îmbinare.



48. Detalii față înainte de restaurare

Intervenții de restaurare:

- curățirea mecanică superficială a piesei prin desprăfuire cu o pensulă cu păr moale, evitând zonele afectate;
- îndepărtarea cepului din lemn;
- dezinsecție cu Lignoprot prin injectare şi pensulare;
- îndepărtarea depunerilor de ceară;



49. Îndepărtarea depunerilor de ceară

- consolidarea profilactică a straturilor picturale cu o soluție de clei de iepure 3% şi adaos de conservant, acid salicilic 1%;
- consolidarea propriu-zisă a straturilor picturale cu o soluție de clei de iepure 6%;
- presarea la cald cu spatula electrică prin intermediul foliei de melinex;



50. Presarea la cald, cu spatula electrică, a straturilor picturale

- presarea la rece cu bucăți de marmură şi săculeți cu nisip;
- curățirea verso-ului cu ajutorul unui amestec pe bază de alcool etilic, terebentină, ulei de in, amoniac şi apă (soluția 1), însoțită de curățirea mecanică;

- degresarea prin injectare cu alcool etilic a fisurii provocate de nodul din structura lemnului, a spațiului existent între cele două planșe, urmată de consolidarea prin injectare cu clei de piele 6% şi chituirea cu amestec de clei, câlți, rumeguş şi pigment;
- chituirea orificiilor de prindere pe verso-ul icoanei, de unde s-a scos singurul cep de lemn, s-a realizat prin introducerea unor tije mici de lemn înmuiate în chit format din clei de piele 6%, câlți, rumeguş şi pigment brun;
- îndepărtarea foiței japoneze prin tamponare cu apă caldă şi apoi prin tamponare uscată;



51. Detaliu față. Îndepărtarea foiței japoneze

- chituirea orificiilor de zbor, a orificiilor de prindere de pe fața icoanei şi a lacunelor s-a făcut după texturarea suprafețelor lacunelor şi după degresare; a urmat încleierea cu soluție de clei de iepure 6%; s-a folosit emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:4 pentru îndepărtarea surplusului de chit şi hârtie abrazivă fină, dop de plută şi emulsie de gălbenuş pentru nivelarea chitului;



52. Detalii față. Etape ale chituirii

- curățirea straturilor picturale a constat în înmuierea stratului de murdărie şi vernis, în subțierea selectivă şi în egalizarea acestuia din urmă cu un amestec de acetat de etil - dimetilformamidă; acetatul de etil este un solvent mediu, iar dimetilformamida se comportă ca un decapant;



53. Detaliu față. Test de curățire



54. Detaliu față după curățire

- integrarea cromatică s-a făcut cu retuş punctiform şi imitativ, iar verificarea zonelor de integrare s-a realizat în lumină UV;



55. Ansamblu față după curățire



56. Aspect din timpul integrării cromatice

- vernisarea s-a făcut cu vernis pe bază de răşină naturală (dammar) în esență de terebentină (12%), prin pensulare, după încălzirea suportului cu ajutorul lămpii IR[178].



57. Ansamblu față-verso după restaurare

[178] Ionescu 2009b, Restaurarea, pp. 243-252.

VII. Icoana pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”
(urgență în restaurare)



58. Detalii față înainte, în timp şi după restaurare

Considerații generale

Icoana pe suport de lemn „Maica Domnului cu Pruncul” provine de la Schitul Sub Piatră, comuna Sălciua, județul Alba, construit între anii 1797-1798. În noul lăcaş se păstrează icoane valoroase moştenite de la vechea mănăstire, după cum menționează Ioana Cristache Panait în volumul intitulat *Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei, mărturii de continuitate şi creație românească*[179].

Icoana luată în studiu este realizată pe suport de tei. Încastrarea traverselor din lemn de brad în contrafibră, în canturile icoanei, este un procedeu pe care-l întâlnim la icoanele ruseşti.



59. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

[179] Cristache Panait 1987, p. 124.

Descrierea din punct de vedere iconografic

Icoana este o reprezentare a „Maicii Domnului cu Pruncul" - *Eleusa*.

Dimensiunile icoanei: L=28,3 - 28,4 cm; l=23,7 - 23,8 cm; gr=2,9 - 3 cm.

Desenul este incizat, fluent, cu tendințe de eleganță în definirea unor detalii (chipuri, veşminte, inscripții). Imaginea se conturează pe un fundal albastru deschis.

În partea superioară se observă cele două inscripții aflate de o parte şi de alta a celor două chipuri. În dreapta - MP şi în stânga - ΘY (Maica Preacurata).



60. Detalii față. Inscripții

Sub inscripția MP, se pot citi literele care înseamnă Iisus Hristos.

Sub inițialele lui Iisus, deasupra umărului drept al Maicii, se poate citi o altă inscripție care tradusă ar însemna „zugrăvită", fiind însoțită de o prescurtare.



Aureola lui Iisus poartă o inscripție care în timp a devenit aproape imperceptibilă. Sub inscripția ΘY, se poate vedea un mic text scris în slavonă („Chipul Preacuratei. Iertătoarea păcatelor omeneşti").



61. Detalii față. Inscripții

Descrierea din punct de vedere estetic

Icoana „Maicii Domnului cu Pruncul" este compusă simplu, chipurile conturându-se pe un fond albastru deschis. Maica Domnului poartă o tunică a cărei culoare este de un albastru întunecat. Pe deasupra poartă maforionul pictat în nuanțe de ocru-cărămiziu. Pe cap îi putem vedea o mahramă de un albastru întunecat. Sunt vizibile două steluțe ce se află poziționate pe capul Maicii Domnului şi pe umărul stâng al acesteia. Culoarea lor este albă, având forma unor flori stilizate.

Pruncul Iisus este înveşmântat într-o tunică pictată în nuanțe de ocru-cărămiziu, decorată cu linii brune şi albe.

Nimburile realizate prin incizii circulare au conturul redat cu nuanțe de brun închis. La aureole se observă un fond de foiță. Pe fondul albastru apar inscripțiile scrise cu litere de

culoare neagră. Negrul îl întâlnim în special la chenar, dublat în exterior de un alt chenar roşu-cărămiziu.

Valorația carnației se rezumă la culoarea albă cu nuanțe de ocru în zona mâinilor şi picioarelor lui Iisus, iar la fețe domină brunurile colorate cu accente de alb şi ocru.

Cutele veşmintelor sunt redate cu nuanțe de brun-cărămiziu şi alb. Mâneca tunicii Maicii Domnului, peste care se observă un decor format din linii negre cu accente de alb, este de culoare albastră.

Chipurile au fețe rotunde, cu ochi mari şi sprâncene arcuite. Linia desenului este curgătoare. Tuşele au fost aplicate cu grijă la redarea volumelor şi detaliilor. Acest lucru nu este valabil şi în cazul mâinilor, unde totul a fost redus la pată de culoare. Se observă paleta simplă a pictorului, realizată în culori tempera.

Descrierea obiectului (Starea de conservare înainte de restaurare)

Pe suprafața pictată, panoul prezintă mici lacune ale straturilor picturale, vernis îmbătrânit şi brunificat ce îngreunează citirea imaginii. Tot aici întâlnim depuneri de ceară, murdărie superficială, aderentă şi ancrasată. Pe lângă lacunele straturilor picturale, pe suprafața icoanei întâlnim şi lacune numai ale peliculei de culoare, acestea lăsând vizibil stratul de preparație. De menționat este faptul că atât stratul de culoare cât şi cel de preparație sunt subțiri.

Suportul din lemn de tei prezintă urme de praf, murdărie superficială şi aderentă. Panoul nu prezintă curbură. Acesta este format dintr-o singură planşă, cu traverse din lemn de brad, încastrate în cantul superior şi inferior. Agățătoarea metalică este fixată în cantul superior.



62. Traverse încastrate în cantul superior şi inferior

Pe verso-ul icoanei există pierderi de material lemnos şi atac minim de insecte xilofage.

Descrierea operațiilor de restaurare efectuate:

- curățirea mecanică superficială a piesei prin desprăfuire cu o pensulă cu păr moale;
- dezinsecție cu Lignoprot, prin injectare;



63. Detaliu verso. Dezinsecție cu Lignoprot

- îndepărtarea depunerilor de ceară, mecanic şi cu solvent (white-spirit);



64. Detaliu față. Îndepărtarea depunerilor de ceară

- consolidarea straturilor picturale cu o soluție de clei de iepure 6%, folosindu-se presa caldă;
- curățirea verso-ului cu alcool etilic şi soluția 1 (alcool etilic, terebentină, ulei de in, amoniac, apă) şi curățirea mecanică;



65. Detaliu față. Îndepărtarea foiței japoneze

- îndepărtarea foiței japoneze prin tamponare cu apă caldă şi apoi tamponare uscată;
- curățirea straturilor picturale a constat în înmuierea stratului de murdărie şi vernis cu un amestec de acetat de etil - dimetilformamidă;
- am folosit apoi, soluția 1 (alcool etilic, terebentină, ulei de in, amoniac, apă).

După îndepărtarea depunerilor de ceară mecanic şi cu white-spirit, după înmuierea stratului de murdărie şi de vernis, am recurs la subțierea acestuia din urmă şi la egalizare.



66. Detalii față. Teste de curățire

- chituirea orificiilor de zbor şi a lacunelor, pe fața icoanei, s-a făcut după operația de curățire a peliculei de culoare;



67. Detaliu față. Chituirea orificiilor de zbor şi a lacunelor

- s-au folosit emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:4 pentru îndepărtarea surplusului de chit, hârtie abrazivă de granulație mică şi emulsie pentru nivelarea chitului;
- integrarea cromatică s-a făcut cu retuş punctiform şi imitativ, iar verificarea în lumină UV;
- a urmat vernisarea cu vernis pe bază de răşină naturală - dammar în esență de terebentină 12%, prin pensulare, după încălzirea suportului cu IR.



68. Ansamblu față-verso după restaurare

Observație

Operația de curățire a fost cea mai spectaculoasă etapă, afirmația fiind susținută şi prin intermediul imaginilor[180].

Concluzii generale privind conservarea icoanelor pe lemn

În urma studiului acestor icoane pe lemn, am presupus că starea lor de conservare a fost condiționată de existența mai multor factori: îmbătrânirea materialelor, debitarea tangențială, înlocuirea cuielor de lemn cu cele metalice, îmbătrânirea cleiului, conservarea defectuoasă, accidente, uz liturgic, intervenții inadecvate.

Recomandări la modul de păstrare

Recomandăm ca icoanele studiate să fie depozitate sau expuse într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 55-65% şi o temperatură de 18-20º C, fără fluctuații ample sau bruşte ale valorilor acestora. Depozitarea se va face după ambalarea prealabilă a pieselor în două tipuri de ambalaj, unul interior, moale, neutru din punct de vedere chimic (foiță japoneză, cu rol de protecție împotriva prafului şi a depunerilor) şi unul mai rigid (carton cu aciditate redusă) ce va proteja piesa împotriva şocurilor mecanice. În cazul expunerii pieselor, recomandăm ca nivelul iluminării să nu depăşească 180 de lucşi, iar sursa de lumină să fie dispusă astfel încât radiația luminoasă să nu cadă direct pe suprafața picturii.

[180] Curcă-Ionescu 2008, pp. 92-94.

ICOANE PE STICLĂ
INTERVENȚII EFECTUATE

I. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Împărătească alăptându-şi Pruncul", nr. inv. 2812 OC (conservare preventivă)

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului Împărătească" care este reprezentată central, ținând Pruncul pe brațul stâng, alăptându-L. În registrul superior, pe un şir de nori, sunt reprezentați în picioare arhanghelii Mihail şi Gavriil, în stânga şi dreapta Maicii Domnului. Se remarcă complexitatea liniei şi bogăția ornamentației. Cromatica: roşu, albastru, verde, galben, alb, foiță aurie.

Această icoană, restaurată în anul 2004, face parte din Colecția „Cornel Irimie". Este o icoană de secol XIX, din Țara Făgăraşului, inclusă în lotul de icoane pregătit pentru expoziția ce a avut loc în Germania, în decursul anului 2004.

Dimensiunile icoanei: L=71 cm; l=61 cm.

Starea de conservare a icoanei este bună.

Piesa se aflã în Cabinetul Memorial „Cornel Irimie". Aici am urmărit condițiile de microclimat existente şi am constatat că ele se încadrează în limitele admise (T=18-20° C; U=50-65%)[181].



69. Ansamblu față-verso. Verificarea periodică a stării de conservare după restaurare

[181] Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 338-339.

II. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1388 OC (conservare curativă)



70. Ansamblu față-verso înaintea intervențiilor de conservare curativă

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului Îndurerată”, cu mâinile împreunate rugându-se şi cu capul aplecat spre Iisus răstignit pe cruce. În partea superioară, în stânga este reprezentat un înger, iar în dreapta doi îngeri. În zona unde Iisus este răstignit pe cruce se întrezăresc în fundal elemente de arhitectură: turlele a două biserici. Gama cromatică folosită: negru, albastru, roşu, verde, griuri, alb, galben, portocaliu.

Această icoană este de secol XIX şi provine din Arpaşu de Jos, județul Sibiu. În trecut această comună a făcut parte din Țara Făgăraşului.

Dimensiunile icoanei: L=54,7 cm; l=48,5 cm.

Starea de conservare este bună, iar pelicula de culoare s-a conservat bine în timp. Pe capac se observă urme de var, iar pe ramă sesizăm existența unui rest de etichetă. Am presupus că a avut rol de identificare a piesei.

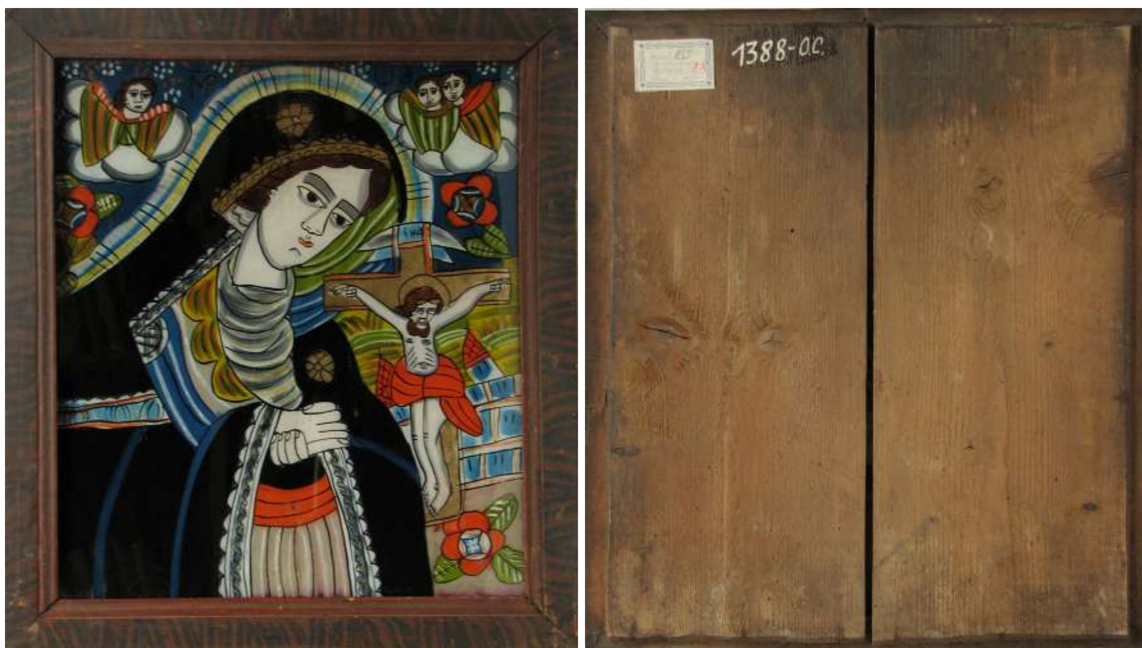
Intervenții efectuate

Pe bagheta din stânga - sus, am îndepărtat eticheta prin tamponare cu apă caldă şi bisturiu.

Au urmat curățirea petelor de var de pe capac cu apă caldă şi curățirea ramei cu soluție 1 (alcool etilic, terebentină, ulei de in crud, amoniac şi apă)[182].



71. Aspecte din timpul intervențiilor de conservare curativă



72. Ansamblu față-verso după intervențiile de conservare curativă

[182] Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 338-339.

III. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1168 OC (urgență în restaurare)



73. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului Îndurerată”. Apare ca figură centrală, redată cu mâinile încrucişate. În dreapta Maicii apare Iisus răstignit pe cruce, reprezentat la dimensiuni reduse. În registrul superior, dreapta, este reprezentat Dumnezeu Tatăl, iar în stânga este reprezentat un înger. În fundal se observă elemente vegetale şi elemente de arhitectură, aproape nelipsite din icoanele cu această temă. Cromatica folosită: roşu, albastru, ocru, brun-roşcat, griuri, alb, foiță aurie.

Această icoană este de secol XIX şi provine din Cincu, județul Braşov.

Dimensiunile icoanei: L=69,5 cm; l=61,5 cm.

Se semnalează **starea precară de conservare** a acestei icoane. Amintim următoarele degradări apărute în timp: murdărie aderentă şi ancrasată a peliculei de culoare; desprinderi ale peliculei de culoare; lacune; fenomenul de pulverulență (zonele pictate cu roşu şi negru); halouri de umiditate acolo unde a pătruns apa (marginal - colțurile de sus), în partea dreaptă - sus, pe partea pictată, aproape de falțul ramei; murdărie ancrasată; depuneri de excremente de insecte; uzură datorată contactului cu falțul ramei; jocul sticlei în ramă; în registrul inferior - stânga, un fragment de hârtie a aderat la pelicula de culoare; rama şi capacul prezintă atac activ de insecte xilofage *Anobium punctatum*; capacul prezintă halouri de umiditate de sus în jos, acesta fiind şi un mod de a observa ordinea firească a planşelor înainte de intervenția anterioară; cuie metalice care au amplificat fisurile şi crăpăturile planşelor; se observă lipsa agățătorii metalice care a fost îndepărtată.

La starea precară de conservare a icoanei a contribuit şi aşezarea pe suprafaţa peliculei de culoare a unui carton ondulat.

Intervenţii efectuate:

- demontarea capacului prin extragerea cuielor metalice neconstitutive;
- curăţirea mecanică la ramă şi capac; tratarea lemnului împotriva atacului biologic cu Lignoprot, prin injectare şi pensulare; refacerea îmbinărilor ramei, adeziv (clei de piele 20%) şi cu pene noi (trei);
- consolidarea şi chituirea capacului (Covidez RLP, rumeguş, câlţi, pigment); integrarea cromatică la capac şi ramă;





74. Aspecte din timpul restaurării

- curăţirea mecanică a peliculei de culoare prin pensulare uşoară; consolidarea peliculei de culoare prin pensulare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic), apoi fixarea solzilor de culoare prin presare (folie de melinex); această operaţie s-a efectuat cu mare atenţie, pelicula de culoare fiind pe alocuri pulverulentă;



75. Detaliu faţă. Consolidarea peliculei de culoare

- hârtia din registrul inferior am umectat-o şi am îndepărtat-o prin intermediul unui bisturiu atât cât a fost posibil; o mică parte a rămas aderentă la pelicula de culoare, optând astfel pentru păstrarea ei; consolidarea a fost urmată de curăţirea murdăriei aderente a peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:5, aplicată cu ajutorul pensulei şi a tampoanelor de vată; a urmat curăţirea lacunelor şi a părţii nepictate a sticlei, îndepărtând depunerile de grăsime şi murdărie cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:4, alcool etilic, detergent;
- integrarea cromatică am realizat-o prin intermediul culorilor de apă: acuarelă şi emulsie de gălbenuş de ou;



76. Detaliu față înainte şi după integrarea cromatică

- fixarea în ramă am realizat-o corespunzător, cu bucăți de pâslă fixate adeziv pe falțul ramei (Covidez L 150);



77. Aspecte din timpul fixării icoanei în ramă

- ca operații finale, amintesc montarea capacului şi a agățătorilor metalice cu holzşuruburi[183].



78. Ansamblu față-verso după restaurare

183 Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 338-339.

IV. Icoana pe sticlă „Maica Domnului cu Pruncul”, nr. inv. 1710 OC (urgență în restaurare)



79. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

Icoana o reprezintă pe „Maica Domnului cu Pruncul”. Din punct de vedere iconografic, reprezentarea se înscrie în tipul „Hodighitria” - Îndrumătoarea, Povățuitoarea. Maica Domnului înclină uşor capul spre Prunc, iar acesta binecuvântează cu mâna dreaptă. Cromatica folosită: roşu, ocru, verde, negru, brun-roşcat, alb, albastru, foiță aurie.

Această icoană este de secol XIX şi provine din Băcăinți - județul Alba. Am presupus că aparține lui Ioan Pop Zugrav din Făgăraş (cf. Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008, pl. 29, p. 76). Dimensiunile icoanei: L=31,5 cm; l=25,5 cm.

Se semnalează **starea de conservare** precară a icoanei. Degradările cele mai frecvent întâlnite au fost cele care au afectat pelicula de culoare: murdărie superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune de culoare; uzură datorată contactului sticlei cu capacul şi falțul ramei înainte de intervenția anterioară, iar în prezent uzură datorată contactului cu falțul ramei şi hârtia foto adăugată în urma intervenției inadecvate; rama şi capacul s-au fragilizat datorită îmbătrânirii materialelor, condițiilor improprii de păstrare şi intervențiilor inadecvate; rama şi capacul au fost montate prin intermediul cuielor metalice. De menționat este faptul că, în urma intervențiilor inadecvate, pelicula de culoare, pierzându-şi aderența față de suport, nu s-a recuperat.



80. Icoană pictată pe dosul sticlei, înainte de restaurare

Intervenții efectuate:

- demontarea capacului prin extragerea cuielor metalice neconstitutive şi a cepurilor originale rămase;
- curățirea mecanică cu pensule, bisturiu, lână de oțel la ramă şi capac, precum şi curățirea cu un amestec slab de solvent: soluția 1 (alcool etilic, terebentină, ulei de in crud, amoniac şi apă);
- eticheta am protejat-o şi păstrat-o; refacerea îmbinărilor ramei, adeziv (clei de piele 20%) şi cu pene noi; consolidarea şi chituirea capacului (Covidez L 150, Covidez RLP, rumeguş, câlți, pigment);
- integrarea cromatică pe interiorul capacului şi la ramă, pentru a nu concura cu imaginea (am folosit baiț pe bază de apă);



81. Aspecte din timpul curățirii, consolidării şi chituirii capacului

- curățirea mecanică a peliculei de culoare prin pensulare uşoară; consolidarea peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic), urmând fixarea solzilor de culoare prin presare (folie de melinex);
- probleme mari am întâmpinat acolo unde solzii de culoare şi-au pierdut adeziunea față de suport (fond albastru pulverulent);
- consolidarea a fost urmată de curățirea murdăriei aderente a peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:5, prin intermediul tampoanelor de vată şi mecanic, cu ajutorul bisturiului;



82. Aspecte din timpul consolidării şi curățirii peliculei de culoare

- a urmat curățirea lacunelor şi a părții nepictate a sticlei, îndepărtând depunerile de grăsime şi murdărie cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:4, alcool etilic, detergent;

- pe fața sticlei am îndepărtat şi petele de culoare: albastru deschis, culoare fixată accidental;
- fixarea în ramă am realizat-o corespunzător cu bucăți de pâslă fixate adeziv pe falțul ramei pentru ca muchia falțului să nu vină în contact cu sticla, evitând tensionarea (Covidez L 150); supraînălțarea ramei cu fâşii de pâslă fixate adeziv pe toată lățimea ei, astfel încât glaja să nu se atingă de capac;



83. Aspecte din timpul fixării icoanei în ramă

- ca operații finale, amintesc montarea capacului şi a agățătorilor metalice cu holzşuruburi.



84. Ansamblu față-verso după restaurare

Observație

Nu am optat pentru integrare cromatică, pierderile de culoare fiind foarte mari[184].

[184] Curcă-Ionescu 2007a, Cercetarea, pp. 343-344.

V. Icoana pe sticlă „Iisus Învățător”, nr. inv. 1709 OC

(urgență în restaurare)



85. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

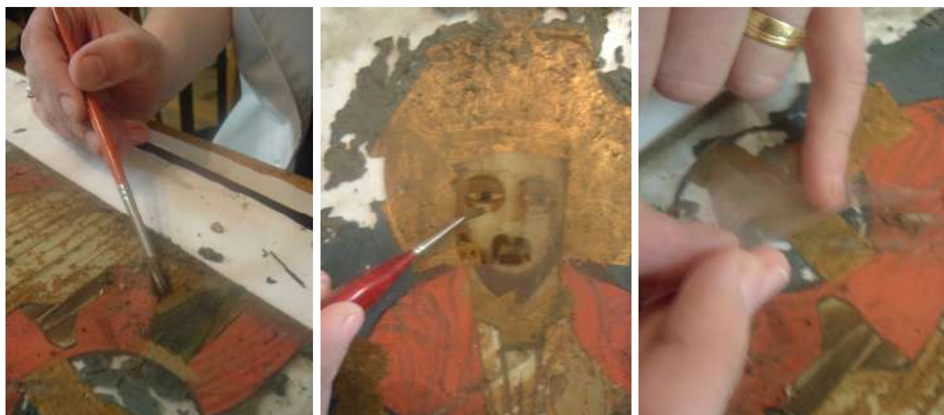
Această icoană ce reprezintă scena „Iisus Învățător” este de secol XIX şi provine din Băcăinți - județul Alba. Am presupus că aparține lui Ioan Pop Zugrav din Făgăraş (cf. Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008, pl. 3, p. 62). Dimensiunile icoanei: L=31 cm; l=25,5 cm.

Asemănător icoanei cu numărul de inventar 1710 OC „Maica Domnului cu Pruncul”, şi aici se semnalează **starea de conservare** precară a piesei luate în studiu. Ca degradări întâlnite la nivelul peliculei de culoare, amintim murdăria superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune; uzură datorată contactului sticlei cu capacul şi falțul ramei, uzură datorată contactului cu hârtia interpusă între capac şi pelicula de culoare; rama şi capacul s-au fragilizat datorită îmbătrânirii materialelor, condițiilor improprii de păstrare şi intervențiilor inadecvate; rama şi capacul au fost montate prin intermediul cuielor de lemn şi al cuielor metalice. De menționat este faptul că, în urma intervențiilor inadecvate, pelicula de culoare pierzându-şi aderența față de suport nu s-a recuperat.

Intervenții efectuate:

- demontarea capacului prin extragerea cuielor metalice neconstitutive şi a cepurilor originale rămase;
- curățirea mecanică cu pensule, bisturiu, lână de oțel la ramă şi capac, precum şi curățirea cu un amestec slab de solvent: soluția 1 (alcool etilic, terebentină, ulei de in crud, amoniac şi apă);

- protejarea şi păstrarea etichetei; refacerea îmbinărilor ramei, adeziv (clei de piele 20%) şi cu pene noi; consolidarea şi chituirea capacului (Covidez L 150, Covidez RLP, rumeguş, câlți, pigment);
- integrarea cromatică pe interiorul capacului şi la ramă, pentru a nu concura cu imaginea (am folosit baiț pe bază de apă);
- curățirea mecanică a peliculei de culoare prin pensulare uşoară;
- recuperarea fragmentelor de culoare ce s-au deplasat în timp şi identificarea locului de origine;
- consolidarea repetată a peliculei de culoare prin pensulare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic), urmată de fixarea solzilor de culoare prin presare (folie de melinex);



86. Aspecte din timpul curățirii şi consolidării peliculei de culoare

- probleme mari am întâmpinat acolo unde solzii de culoare şi-au pierdut adeziunea față de suport (fond albastru pulverulent); consolidarea a fost urmată de curățirea murdăriei aderente a peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:5 prin intermediul tampoanelor de vată şi mecanic, cu ajutorul bisturiului;
- a urmat curățirea lacunelor şi a părții nepictate a sticlei, îndepărtând depunerile de grăsime şi murdărie cu emulsie de ou cu apă 1:4, alcool etilic, detergent;
- fixarea în ramă am realizat-o corespunzător cu bucăți de pâslă fixate adeziv pe falțul ramei şi sub ramă, pentru ca muchia falțului să nu vină în contact cu sticla, evitând tensionarea (Covidez L 150); în acest caz nu a fost necesară supraînălțarea ramei cu fâşii de pâslă;



87. Fixarea corespunzătoare în ramă

• ca operaţii finale, amintesc montarea capacului şi a agăţătorilor metalice cu holzşuruburi.



88. Ansamblu faţă-verso după restaurare

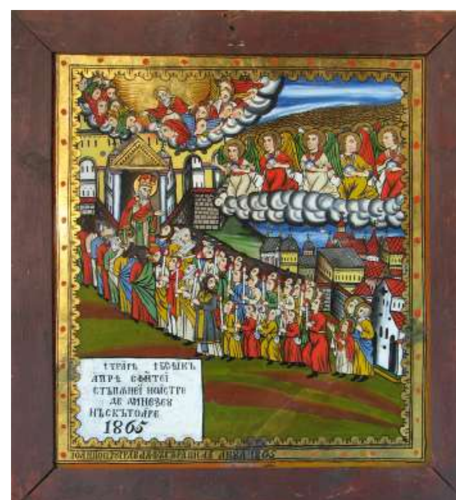
Observaţie

Am optat pentru stabilizarea piesei, fără a realiza operaţia de integrare cromatică, pierderile de culoare fiind şi la această icoană foarte mari.

Considerăm că prezenta icoană (nr. inv. 1709 OC) precum şi cea anterioară (nr. inv. 1710 OC), respectiv „Iisus Învăţător" şi „Maica Domnului cu Pruncul" aparţin lui Ioan Pop Zugrav din Făgăraş.

Am constatat pe parcursul restaurării similitudinea materialelor şi a pigmenţilor folosiţi. De asemenea o serie de elemente de decor sunt comune celor două icoane.

De un real folos pentru studiul acestor două piese au fost valoroasa icoană din colecţia CNM „Astra", cu tema „Intrarea în biserică a Maicii Domnului", semnată de zugravul cu acelaşi nume „Ioan Pop zugrav la Făgăraş la anul 1867", precum şi alte piese reprezentative realizate de acelaşi zugrav: icoana „Deisis", datată 1852, semnată Ioan Pop, colecţia Muzeului Naţional Alba Iulia (cf. Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008, pl. 22, p. 72) şi icoana „Maica Domnului Împărătiţă", datată 1836, semnată Ioan Pop, colecţie particulară (cf. Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008, pl. 47, p. 85).



89. „Intrarea în biserică a Maicii Domnului" (*Vovedenie*), nr. inv. 1133 OC, datată 1865 semnată „Ioan Pop Zugrav la Făgăraş la anul 1865" provenienţă: Colecţia Brăiloiu, Bucureşti dimensiuni 72,6x67 cm

VI. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1230 OC (urgență în restaurare)



90. Detaliu față înainte şi după restaurare

Descriere

Icoana luată în studiu „Maica Domnului Îndurerată”[185], având numărul de inventar 1230 OC, aparține pictorului Pavel Zamfir, zis Zugravul. Icoana provine din Dumbrava Marga, comuna Săsciori, județul Alba.

Dimensiunile icoanei: L=45,1 - 46,3 cm; l=56,1 - 56,3 cm.

Icoana, datată 1893 şi semnată Pavel [Zamfir] Zu[grav] [din] [Laz], o reprezintă pe Maica Domnului rugându-se, cu mâinile împreunate şi cu capul aplecat spre Iisus răstignit, scena fiind realizată pe un fond albastru închis.



91. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

[185] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 254, p. 88.

Maica Domnului este centrul compoziției noastre. Cromatica folosită: roşu, brun, alb, negru.

În partea de sus a icoanei sunt reprezentați arhanghelii (în stânga - Mihail; în dreapta - Gavriil), aşezați pe câte un nor şi ținând în mâna stângă, respectiv mâna dreaptă, câte o cruce roşie. Tot aici se pot citi cele două inscripții plasate de o parte şi de alta a chipului Mariei.

În partea din dreapta, Iisus este răstignit pe cruce, având de o parte şi de alta doi îngeri cu tichie. În această zonă se întrezăresc elemente de arhitectură: turla bisericii la baza crucii.

Aureola lui Iisus poartă o inscripție aşezată în cruce, care tradusă înseamnă „Cel ce este".

Pe cruce se poate observa inscripția «INRI» scrisă de romani când aceştia l-au răstignit pe Iisus. Această inscripție se traduce astfel: „Iisus Nazarineanul, regele iudeilor"[186].

Maica Domnului poartă o tunică cu mâneci înguste, care cade în falduri pe corp, fiind adunată în jurul gâtului. Culoarea este de un albastru deschis cu dungi negre, la mâneci aflându-se un decor cu foiță aurie. Pe deasupra poartă maforion negru, decorat cu flori aurii şi argintii, tivit cu foiță aurie, ornamentat cu bobițe albe pe fond verde şi cărămiziu. Pe capul Maicii Domnului nu se observă mahrama care are rolul de a aduna părul[187], aceasta lipsind în icoana noastră, lăsând să se vadă părul şi urechea. Este vizibilă o singură steluță ce se aflǎ poziționată pe umărul drept al Maicii Domnului. Petele de culoare verde şi brun sunt aşezate pe foița argintie.

Veşmintele, aureolele arhanghelilor şi cea a lui Iisus sunt realizate cu foiță aurie. Veşmântul lui Iisus este de culoare verde. Norii sunt o combinație de alb şi brun. Inscripțiile scrise cu litere chirilice de culoare albă apar pe fond roşu, încadrate de foiță aurie şi culoarea albă. Crucea este redată cu foiță aurie, asemenea veşmântului arhanghelilor şi îngerilor. Valorația carnației se rezumă la culoarea albă cu nuanțe de ocruri colorate şi brun în zona conturului feței, frunții şi mâinilor. Pentru buze s-a folosit culoarea roşie cu contur negru.

Fețele cu obraji alungiți, ochi mari, sprâncene arcuite şi mâinile Maicii Domnului sunt conturate cu negru.

Rama are profil multiplu. Relieful plat este pictat în nuanțe de brun închis şi brun-roşcat, iar motivul funiei din apropierea glăjii, în nuanțe de ocru.

Desenul atent, urmărind o redare realistă, a creat chipuri expresive. Roşul festiv trăieşte cu forță în ambianța albastrului, a auriului şi albului, amplificate de tonul închis al veşmântului Mariei.

Personajele sunt bine proporționate iar peisajul capătă adâncime, fiind populat de elemente de arhitectură.

---

[186] Dionisie din Furna 2000, p. 115.
[187] Monahia Iuliania 2001, p. 131.

În locul aureolei Maicii Domnului se întrezăreşte o tonalitate mai deschisă care înconjoară capul Mariei, detaşând maforionul negru pe albastrul fondului. Florile adaugă imaginii o notă de lirism.

Materialele ce compun această icoană sunt multiple: glaja icoanei cu rol dublu, de suport pentru pelicula de culoare şi rol de protecție; pigmenții şi lianții peliculei de culoare; foița aurie şi argintie; lemnul capacului şi al ramei; elementele metalice pentru înrămare şi agățare.

Starea de conservare

Degradările întâlnite la această icoană sunt: murdărie superficială, desprinderi ale peliculei de culoare, degradarea fotochimică a lemnului, manipulările şi intervențiile inadecvate.

Îmbătrânirea reprezintă un proces ireversibil şi comun tuturor materialelor. Este un fenomen care nu poate fi oprit şi care apare indiferent de tehnica de confecționare.

Pierzându-şi elasticitatea conferită de adezivii utilizați, pelicula de culoare a luat forma unor solzi ce s-au desprins datorită manipulării piesei.

La una din planşele capacului se semnalează lipsa unui nod căzător. Îmbinările dintre planşele capacului s-au fragilizat, iar pe fața ramei există pierderi de culoare.

Variațiile diurne şi sezoniere ale umidității şi temperaturii din spațiul de expunere au contribuit la degradarea icoanei pe sticlă, acestea având un rol important în apariția următoarelor degradări: desprinderi grave, lacune sau pierderi ale straturilor picturale.

Un alt factor important de degradare este lumina care, indiferent de sursa ei, naturală sau artificială, reprezintă energie radiantă şi cauzează degradări permanente şi ireversibile.

Pe verso-ul capacului, la zona de contact dintre acesta şi pelicula de culoare, s-a imprimat chipul Maicii Domnului. Explicația ar fi aceea că s-a produs o degradare fotochimică, lumina pătrunzând diferențiat:

- din față, prin pelicula de culoare; astfel, prin stratul de culoare din zona feței, mâinilor şi tunicii s-a produs o degradare uşoară; prin stratul de foiță, lumina nu a putut pătrunde, această zonă rămânând deschisă, conturându-se desluşit chipul Maicii Domnului (degradare minimă); de menționat este faptul că nu în toate zonele unde există foiță, degradarea este minimă; spun acest lucru deoarece şi aici, în zonele în care lumina a avut acces, s-a produs înnegrirea;
- prin fantele dintre ramă şi capac, îmbinarea dintre acestea nefiind etanşă; pe zonele laterale, degradarea este mai accentuată (s-a produs înnegrirea lemnului).

De menționat este faptul că această degradare fotochimică s-a produs înaintea intervenției inadecvate.

Intervenții inadecvate

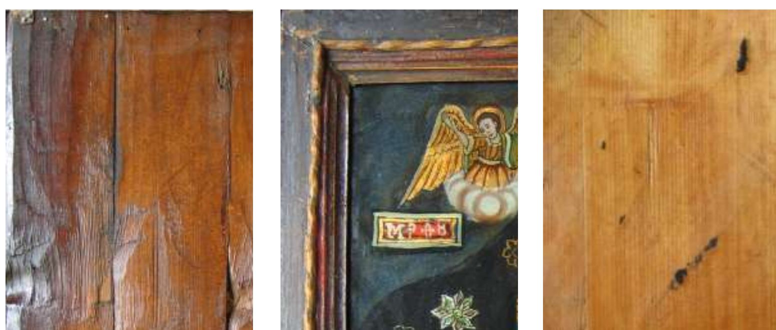


92. Detaliu față înainte de restaurare

Intervențiile inadecvate constau în fixarea peliculei de culoare cu un strat de lac. Astfel culoarea din zona nasului Maicii Domnului s-a rigidizat, desprinderile apărând sub forma unor solzi de culoare bine conturați.

Lacul a pătruns sub stratul de culoare formând o peliculă galbenă. Explicația ar fi aceea că lacul, fiind o răşină sintetică, s-a îngălbenit în timp, fenomen similar cu cel al degradării răşinii naturale (exemplu: vernis dammar).

O altă intervenție inadecvată constă în peliculizarea ramei şi a capacului, pe acesta din urmă rămânând fixate sub stratul de lac urme de culoare.



93. Detalii capac şi ramă înainte de restaurare

Capacul este confecționat din patru planşe aşezate pe verticală. Aceste planşe au fost lipite, una din îmbinări cedând la demontare.



94. Detalii înainte de restaurare

Pe falțul ramei, fragmentele de lemn şi fâşiile de netex nu au fost fixate adeziv, făcând posibil jocul sticlei în ramă. Fragmentele de lemn puteau deteriora pelicula de culoare, dacă acestea se deplasau de pe falț.

Intervențiile inadecvate constau şi în fixarea capacului prin înlocuirea cepurilor de lemn cu cuie metalice. O altă intervenție ar fi aceea că nu s-a ținut cont de poziționarea corectă a ramei şi capacului, fiind aşezate invers de cum era firesc. Acest fenomen se observă după orificiile agățătorii originale şi scrierea numărului de inventar.

Datorită montării necorespunzătoare a agățătorilor metalice, s-a produs o fisură în structura planşei, pe fibra lemnului.



95. Detalii înainte de restaurare 96. Detaliu înainte de restaurare

Intervenții de restaurare

După o analiză amănunțită a icoanei, am recurs la următoarele operații de restaurare:

- demontarea capacului prin îndepărtarea cuielor metalice neconstitutive;



97. Aspect din timpul demontării capacului

- curățirea mecanică a capacului şi falțului ramei;
- subțierea stratului de lac cu acetonă, atât la capac cât şi la ramă;
- consolidarea capacului în zona de îmbinare a primelor două planşe, a căror îmbinare adezivă a cedat la demontare (Covidez L 150);
- consolidarea planşei în zona fisurii, determinată de introducerea unei agățători metalice (Covidez L 150);
- chituirea capacului în zona de pierdere de material lemnos (pierderea unui nod căzător la planşa a doua): Covidez RLP, rumeguş, câlți şi pigment;



98. Detalii din timpul restaurării capacului

- curățirea mecanică a peliculei de culoare a avut ca scop îndepărtarea murdăriei superficiale, care s-a realizat cu ajutorul pensulelor;

- a urmat subțierea stratului de lac de deasupra peliculei de culoare, din zona nasului Maicii Domnului şi din zonele unde au apărut degradări ale peliculei de culoare sub formă de solzi (acetonă);
- curățirea şi degresarea lacunelor s-a făcut cu acetonă;
- a urmat consolidarea peliculei de culoare prin pensulare cu emulsie de gălbenuş de ou cu apă distilată 1:3 cu adaos de conservant (acid salicilic);
- după emolierea solzilor de culoare, am recurs la presarea uşoară cu degetul, prin intermediul unei folii de melinex transparente şi neaderente care mi-a oferit posibilitatea de a controla permanent fixarea; probleme mari am întâmpinat în zona nasului Maicii Domnului, unde solzii de culoare şi-au pierdut adeziunea față de suport;



99. Detaliu din timpul emolierii peliculei de culoare

- datorită stratului de lac, operația de consolidare a fost îngreunată şi a necesitat mai multe etape;
- integrarea cromatică am realizat-o prin retuş imitativ, prin intermediul culorilor de apă, acuarelă şi emulsie de gălbenuş de ou cu apă 1:3; având în vedere pierderile mici ale peliculei de culoare, am urmărit refacerea pe cât posibil a lecturii operei prin integrarea lacunelor imaginii picturale, fără a produce un fals istoric sau estetic; lacunele mi-au permis refacerea integrității imaginii.

Reconstituirea imaginii prin retuşul lacunelor a devenit posibilă având reperele necesare.



100. Detalii după integrarea cromatică

Astfel, am ținut cont de toate exigențele menționate de Cesare Brandi în *Teoria restaurării*:

- *aspectul diferențiat față de stratul pictural original, integrarea rămânând, de preferință, într-o tonalitate aflată cu o fracțiune de ton în spatele tonalității originale;*
- *reversibilitatea materialelor utilizate;*
- *rezistența la factorii de îmbătrânire şi la atacul biologic;*
- *compatibilitatea cu materialele constitutive ale operei*[188].

---

[188] Brandi 1996, p. 215.

- fixarea în ramă am realizat-o cu bucăți de pâslă sintetică fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150 (două bucăți de pâslă le-am introdus sub sticlă pentru a atenua impactul dintre muchia falțului şi glajă, evitând tensionarea);




101. Fixarea corespunzătoare în ramă

- ca operații finale amintesc montarea capacului cu holzşuruburi, ținând cont de poziția corectă a ramei şi capacului;
- integrarea cromatică la ramă;
- confecționarea şi montarea de agățători metalice[189].




102. Ansamblu față-verso după restaurare

[189] Curcă-Ionescu 2007b, Restaurarea, pp. 295-307.

VII. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1246 OC (urgență în restaurare)



103. Detaliu față înainte şi după restaurare

Descriere

Icoana „Maica Domnului Îndurerată”[190], cu numărul de inventar 1246 OC, o reprezintă pe Maica Domnului rugându-se, cu mâinile împreunate şi cu capul aplecat spre Iisus răstignit, scena fiind realizată pe acelaşi fond albastru închis.

Icoana este datată cu anul 1899 şi nu este semnată. În urma unei analize amănunțite, am atribuit-o zugravului Pavel Zamfir din Laz. Icoana provine din Câlnic, județul Alba. Este pictată la şase ani diferență de icoana pe care am prezentat-o anterior, al cărei număr de inventar este 1230 OC şi an de datare 1893.

Dimensiunile icoanei: L=54,9 - 55,5 cm; l=43,3 - 43,5 cm.



104. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

Această icoană se aseamănă foarte bine cu cea amintită anterior. Însă, de data aceasta, maforionul Maicii Domnului este decorat numai cu flori aurii.

[190] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 261, p. 89.

Starea de conservare

Degradările comune întâlnite la această icoană sunt următoarele: murdărie superficială, aderentă, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune. De subliniat este faptul că icoanei îi lipsea colțul din dreapta - jos.

În zona nasului, acolo unde este pictat cu alb, întâlnim desprinderi ale stratului de culoare. Negrul este şi el sensibil, semnalând pierderi de culoare la veşminte.

Pe lângă gama cromatică folosită, pe icoană semnalăm prezența bronzului auriu şi a foiței.

Rama, cu decor liniar cărămiziu, este deteriorată. Prezintă cuie metalice adăugate ulterior, dinspre ramă spre capac. Se observă o urmă de var pe bagheta din stânga a ramei, rezultată probabil în urma unui accident.

Capacul este confecționat din patru planşe pe orizontală, fără ca acestea să fie îmbinate adeziv. Ca intervenție inadecvată amintim fixarea capacului prin intermediul cuielor metalice mai vechi şi mai noi.

Planşa a doua, de jos în sus, este ruptă în două fragmente pe fibra lemnului, fixată printr-un cui metalic mai vechi. Se semnalează pierderi de material lemnos.

Penele vechi s-au degradat şi o parte din ele s-au pierdut.

În interior, pe sticla pictată, am găsit hârtie lipită de pelicula de culoare, unde semnalăm prezența atacului de insecte. Este catalogată ca fiind o intervenție inadecvată, hârtia fiind un material higroscopic.

În interior, între capac şi suportul din sticlă, am găsit fragmentele ce compun colțul care lipsea, al icoanei. S-au recuperat toate fragmentele.

Intervenții de restaurare:

- demontarea capacului prin îndepărtarea cuielor metalice neconstitutive;
- curățirea mecanică a capacului şi falțului ramei;
- chituirea capacului în zona de pierdere de material lemnos: Covidez RLP, rumeguş, câlți şi pigment; consolidarea capacului;



105. Ansamblu ramă şi capac înainte de restaurare

- refacerea îmbinărilor ramei, adeziv (Covidez L 150) şi cu pene noi;
- curățirea ramei cu soluția 1 (alcool etilic, terebentină, ulei de in, amoniac, apă) şi a petei de var cu un amestec de acetat de etil - o parte şi dimetilformamidă - 3 părți;
- îndepărtarea hârtiei de pe fața icoanei;



106. Aspecte din timpul restaurării

- curățirea mecanică a peliculei de culoare;
- consolidarea peliculei de culoare a constat în emolierea solzilor de culoare şi presarea uşoară prin intermediul unei folii de melinex;
- curățirea şi degresarea lacunelor s-a făcut cu alcool etilic;



107. Detalii din timpul curățirii şi consolidării peliculei de culoare

- integrarea cromatică am realizat-o prin retuş imitativ, prin intermediul culorilor de apă;



108. Aspecte din timpul integrării cromatice

- degresarea sticlei pe zona de îmbinare a fragmentelor;
- îmbinarea adezivă a glăjii cu răşină epoxidică bicomponentă 1:1/tip Bison;
- consolidarea îmbinării dintre colțul recuperat (format din mai multe fragmente) şi icoană (melinex, presă rece: marmură);



109. Aspecte din timpul consolidării suportului

- curățirea mecanică (bisturiu) şi cu solvent (acetonă) a surplusului de adeziv;
- supraînălțarea ramei cu fâşii de pâslă, astfel încât glaja să nu se atingă de capac;
- integrarea cromatică la ramă, folosind culori de apă;
- fixarea în ramă am realizat-o cu bucăți de pâslă sintetică, fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150;



110. Fixarea corespunzătoare în ramă

- ca operație finală amintesc montarea capacului cu holzşuruburi.





111. Ansamblu față-verso după restaurare

VIII. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1248 OC (urgență în restaurare)



112. Detaliu față înainte și după restaurare

Descriere

Icoana luată în studiu, „Maica Domnului Îndurerată”[191], cu numărul de inventar 1248 OC, o reprezintă pe Maica Domnului rugându-se, cu mâinile împreunate şi cu capul aplecat spre Iisus răstignit, scena fiind realizată pe acelaşi fond albastru închis.

Icoana este datată cu anul 1902 şi nu este semnată. Analizând icoana luată în studiu, am atribuit-o zugravului Pavel Zamfir din Laz. Aceasta provine din Câlnic, județul Alba. Este realizată la nouă ani diferență de icoana al cărei număr de inventar este 1230 OC şi an de datare 1893, prezentată în paginile 76 - 82.

Dimensiunile icoanei: L=52 - 53 cm; l=42 - 43 cm.



113. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

Această icoană se aseamănă cu cea amintită mai sus, având acelaşi decor floral la maforionul Maicii Domnului. Nuanțele folosite în reprezentarea fețelor şi a mâinilor ar fi singura diferență. Dacă la icoana cu numărul de inventar 1230 OC, fețele şi mâinile sunt de culoare albă cu nuanțe

---

[191] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 262, p. 89.

de brunuri, aici s-a folosit mai puțină culoare în amestec cu pigmentul alb. Tot aici, culoarea părului este mai închisă, precum şi accentele care pun în evidență întreaga compoziție.

Starea de conservare

Degradările întâlnite la această icoană sunt următoarele: murdărie superficială, aderentă, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune. De subliniat este faptul că icoana este spartă în două fragmente.

În zona nasului, acolo unde este pictat cu alb, întâlnim desprinderi ale stratului de culoare. Negrul este şi el sensibil, semnalând pierderi de culoare la veşminte.

Pe lângă gama cromatică folosită, pe icoană semnalăm prezența bronzului auriu şi a foiței.

Rama, spre deosebire de cea a icoanei studiate anterior, are decor argintiu.

Capacul este confecționat din patru planşe pe verticală, îmbinate adeziv.

Ca intervenție inadecvată amintim fixarea capacului prin intermediul cuielor metalice, inițial folosindu-se cepuri din lemn.

În interior, pe sticla pictată, am găsit două fâşii de hârtie de ambalaj, probabil pentru a ține la distanță capacul de pelicula de culoare. Însă o catalogăm ca fiind o intervenție inadecvată, hârtia fiind un material higroscopic şi, în plus, acest tip de hârtie este destul de rigid încât să provoace uzura peliculei de culoare prin frecare, icoana nefiind fixată în ramă.

Pe spatele capacului am găsit hârtie groasă ce prezenta halouri de umiditate. Aceasta, în timp, s-a lipit de capac.

Intervenții de restaurare:

- demontarea capacului prin îndepărtarea cuielor metalice neconstitutive şi îndepărtarea hârtiei de ambalaj de pe fața icoanei;



114. Aspecte după demontarea capacului

- îndepărtarea hârtiei groase, ce prezenta halouri de umiditate, de pe spatele capacului;
- curățirea mecanică a capacului şi falțului ramei;



115. Aspect din timpul îndepărtării hârtiei de pe spatele capacului

- chituirea capacului în zona de pierdere de material lemnos (pierderea unui nod căzător la planşa a patra): Covidez RLP, rumeguş, câlți şi pigment;
- refacerea îmbinărilor ramei, adeziv (Covidez L 150) şi cu pene noi;
- curățirea mecanică a peliculei de culoare;
- consolidarea peliculei de culoare a constat în emolierea solzilor de culoare şi presarea uşoară prin intermediul unei folii de melinex;
- curățirea şi degresarea lacunelor s-a făcut cu alcool etilic;



116. Aspecte din timpul curățirii şi consolidării peliculei de culoare

- integrarea cromatică am realizat-o prin retuş imitativ, prin intermediul culorilor de apă;
- degresarea sticlei pe zona de îmbinare;



117. Detaliu din timpul integrării cromatice

- îmbinarea adezivă a glăjii cu răşină epoxidică bicomponentă 1:1/ tip Bison;
- consolidarea îmbinării dintre cele două fragmente (melinex, presă rece: marmură);



118. Detalii din timpul consolidării suportului

- curățirea mecanică (bisturiu) şi cu solvent (acetonă) a surplusului de adeziv;
- supraînălțarea ramei cu fâşii de pâslă, astfel încât glaja să nu se atingă de capac;
- fixarea în ramă am realizat-o cu bucăți de pâslă sintetică fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150;



119. Fixarea corespunzătoare în ramă

- integrarea cromatică la ramă;
- ca operație finală amintesc montarea capacului cu holzşuruburi.





120. Ansamblu față-verso după restaurare

IX. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1234 OC (urgență în restaurare)



121. Detaliu față înainte şi după restaurare

Descriere

Icoana „Maica Domnului Îndurerată”[192], cu numărul de inventar 1234 OC, o reprezintă pe Maica Domnului rugându-se, cu mâinile împreunate şi cu capul aplecat spre Iisus răstignit, scena fiind reprezentată pe acelaşi fond albastru închis.

Icoana este datată 1888 şi semnată de Pavel [Zamfir] Zu[grav] din Laz. Sub numele zugravului, este trecută şi denumirea satului Laz. Icoana provine din Câlnic, județul Alba.

Dimensiunile icoanei: L=42,6 - 43 cm; l=53,7 - 54 cm.





122. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

[192] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 256, p. 88.

Această icoană este asemănătoare cu cele trei prezentate anterior. Singura deosebire este maforionul negru care, deşi este tivit cu foiță aurie şi decorat cu bobițe albe pe fond verde şi cărămiziu, nu prezintă decor floral.

Degradările comune, întâlnite la această icoană sunt: murdărie superficială, aderentă, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune.

De subliniat este faptul că apa ce a pătruns între capac şi suportul picturii a produs pătări ale stratului pictural în zona de contact, mai exact pe chipul Maicii Domnului.

Capacul este confecționat din patru planşe aşezate pe verticală. La a doua planşă, în partea de jos, a existat un nod, rămânând acum numai locul unde a fost poziționat, constituind o posibilă sursă de degradare a peliculei de culoare.

Rama cu profil multiplu s-a conservat destul de bine în timp. Pe falțul ramei, există fâşii de pâslă care nu au fost fixate adeziv, făcând posibil jocul sticlei în ramă.

În urma intervenției anterioare, o pană din lemn a fost fixată în cuie metalice pe colțul ramei, pentru stabilizarea acesteia, iar capacul icoanei a fost montat cu holzşuruburi.

Manipularea inadecvată a făcut ca un fragment din falțul ramei să se rupă, fapt ce a dus la pierderea acestuia. Detaliul amintit se poate observa pe latura de jos a ramei, pe față, în partea dreaptă.

Intervenții de restaurare:

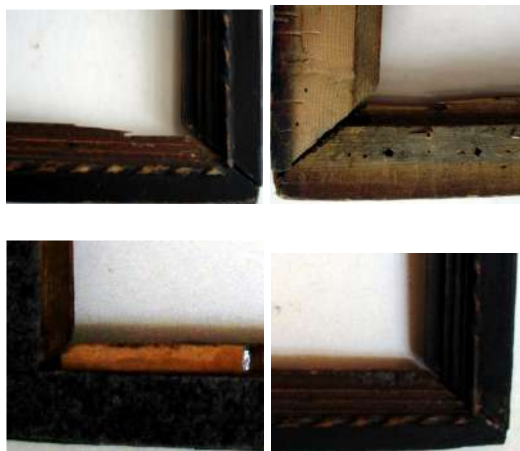
- demontarea capacului;



123. Aspect din timpul demontării capacului

- curățirea mecanică a capacului şi falțului ramei;
- chituirea capacului în zona de pierdere de material lemnos, la planşa a doua: Covidez RLP, rumeguş, câlți şi pigment;

- consolidarea falțului ramei în partea din stânga-jos, pe verso, acolo unde lipsește o parte din materialul lemnos (Covidez L 150 și furnir); a urmat completarea pe față cu Covidez RLP, rumeguș și pigment;
- acolo unde falțul ramei a fost doar fisurat (pe latura de sus a ramei, în stânga, pe verso și pe latura din dreapta ramei, pe verso) am consolidat cu Covidez L 150 și furnir;
- refacerea îmbinărilor ramei s-a efectuat cu adeziv (Covidez L 150) și cu pene noi;



124. Aspecte din timpul restaurării ramei

- curățirea peliculei de culoare, urmată de consolidare care a constat în emolierea solzilor de culoare și presarea ușoară prin intermediul foliei de melinex;
- curățirea și degresarea lacunelor cu alcool etilic;



125. Aspecte din timpul consolidării peliculei de culoare

- integrarea cromatică prin retuș imitativ, folosind culori de apă;



126. Aspecte din timpul integrării cromatice

- supraînălțarea ramei cu fâșii de pâslă fixate adeziv, pentru a evita contactul capacului cu pelicula de culoare;

- fixarea în ramă am realizat-o cu bucăți de pâslă sintetică, fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150;



127. Fixarea corespunzătoare în ramă

- integrarea cromatică la ramă;
- montarea capacului cu holzşuruburi;
- confecționarea şi montarea de agățători metalice.



128. Ansamblu față-verso după restaurare

X. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 213 OC (urgență în restaurare)



129. Detaliu față înainte şi după restaurare

Descriere

Icoana luată în studiu, „Maica Domnului Îndurerată”[193], cu numărul de inventar 213 OC, o înfățişează pe Maica Domnului rugându-se, cu mâinile împreunate şi cu capul aplecat spre Iisus răstignit, scena fiind reprezentată de data aceasta pe un fond albastru deschis.

Cromatica folosită: roşu, brun-roşcat, alb, negru, verde, albastru şi foiță aurie.

Icoana este semnată Pavel [Zamfir] Zug[rav] [din] [Laz] şi datată 188_. Ultima cifră s-a pierdut datorită degradării peliculei de culoare. Icoana provine din localitatea Câlnic, județul Alba.

Această piesă este asemănătoare cu cea prezentată anterior, datată 1888, al cărei număr de inventar este 1234 OC. Icoana nu prezintă decor floral. Am presupus că sunt realizate în aceeaşi perioadă, chiar dacă albastrul folosit la fondul icoanei de față este un albastru deschis.

Dimensiunile icoanei: L=52 - 52,7 cm; l=45,6 - 46 cm.



130. Ansamblu față-verso înainte de restaurare

[193] Ionescu 2009a, Icoane, pl. 211, p. 81.

Degradările întâlnite la această icoană sunt: murdărie superficială, aderentă, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune.

Menționez că apa care a pătruns printre capac şi suportul picturii a pătat pelicula de culoare, pe chipul Maicii Domnului.

Icoana este spartă în trei fragmente. Un alt fragment lipseşte, acesta fiind poziționat în partea din dreapta-jos. În urma unei intervenții anterioare, fragmentele au fost lipite cu bandă adezivă transparentă. De menționat este faptul că icoana a fost păstrată între două geamuri.


131. Detaliu față înainte de restaurare

Întâlnim degradări ale peliculei de culoare, pe zona de alb, la nas şi mâini.

Pe zona veşmântului, a maforionului negru, întâlnim pierderi foarte mari de culoare şi zone cu grad de pulverulență mare, acolo unde pelicula de culoare s-a păstrat.

Rama cu profil multiplu s-a conservat destul de bine, având mici pierderi de culoare. Relieful plat este pictat în nuanțe de brun închis, iar motivul funiei din apropierea glăjii în nuanțe de ocru şi brun-roşcat, asemănătoare ca realizare cu rama icoanei al cărei număr de inventar este 1230 OC şi datată 1893.

Capacul, compus din 5 planşe pe verticală, prezintă pierderi de material. Semnalăm existența cuielor metalice şi a holzşuruburilor adăugate anterior.

În interior, între partea pictată a icoanei şi capac, au fost poziționați, la colțuri, 4 colțari din burete.

Pe cele patru laturi ale ramei s-au bătut în cuie metalice şipci de lemn pentru a supraînălța rama, având în vedere că icoana, în urma intervenției anterioare, a fost protejată între două geamuri, ceea ce nu fusese prevăzut înainte.

Intervenții de restaurare:

- demontarea capacului prin îndepărtarea cuielor metalice neconstitutive şi a holzşuruburilor;



132. Aspect din timpul demontării capacului

- îndepărtarea colțarilor şi a sticlei ce era poziționată peste fragmentele icoanei;



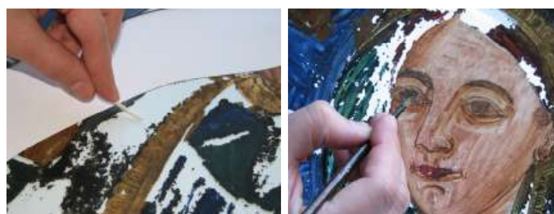
133. Aspecte înainte de restaurare

- curățirea mecanică a capacului şi falțului ramei;
- am optat pentru păstrarea adăugirilor la ramă, evitând tensionarea prin înlăturarea acestora; prin demontare, riscul era ca rama să se desfacă şi să se producă noi degradări;
- consolidarea planşelor (Covidez L 150) şi chituirea capacului (Covidez RLP, rumeguş, câlți şi pigment);
- curățirea mecanică a peliculei de culoare;
- consolidarea peliculei de culoare a constat în emolierea solzilor de culoare şi presarea uşoară prin intermediul foliei de melinex;



134. Aspecte din timpul curățirii şi consolidării peliculei de culoare

- curățirea și degresarea lacunelor cu alcool etilic;
- integrarea cromatică prin retuș imitativ, folosind culori de apă;



135. Aspecte din timpul curățirii lacunelor și a integrării cromatice

- degresarea sticlei pe zona de îmbinare;
- îmbinarea adezivă a glăjii cu rășină epoxidică bicomponentă 1:1/tip Bison (rășină epoxidică plus întăritor) și completarea suportului cu un fragment de sticlă nouă (în partea din dreapta - jos); am folosit melinex pentru protecție și presă constituită din bucăți de marmură;



136. Aspecte din timpul consolidării suportului

- adezivul epoxidic l-am folosit și pentru umplerea spațiului dintre fragmentul nou din sticlă și restul fragmentelor ce compun icoana, rezultând o asamblare reușită a acestora;
- curățirea mecanică (bisturiu) și cu solvent (acetonă) a surplusului de adeziv;
- după dublarea sticlei pe față, fixarea în ramă am realizat-o cu bucăți de pâslă sintetică, fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150;



137. Fixarea corespunzătoare în ramă

- integrarea cromatică la ramă;
- integrarea cromatică a capacului, în interior, pentru a nu concura cu imaginea (am folosit baiț pe bază de apă);
- a urmat montarea capacului cu holzșuruburi.



138. Ansamblu față-verso după restaurare

Am optat pentru integrarea cromatică parțială, numai pe față şi mâini, pentru ca lacunele să nu deranjeze din punct de vedere cromatic. Restul suprafețelor lacunare, de dimensiuni foarte mari, le-am lăsat neintegrate ca şi completarea de sticlă nouă, văzându-se prin ele lemnul capacului din spate, integrat într-un ton neutru.

Ultimele cinci icoane realizate de acelaşi zugrav, în perioade de timp diferite, demonstrează faptul că utilizarea aceluiaşi şablon este o practică des întâlnită în pictura pe sticlă din Transilvania. Mai mult, izvodul a circulat în zona din Valea Sebeşului, deoarece întâlnim icoane similare executate de pictori zugravi din familia Poienaru.

Pictura pe sticlă din această zonă a îmbrăcat caracteristici aparte. Pe râul Sebeşului în sus, existau câteva centre de iconari, printre care cel mai important era satul Laz[194], urmat de satul Lancrăm.

Cele patru culori predominante în satul Laz erau: albastru, roşu, alb şi auriu. Ca semn distinctiv al zugravului sunt bobițele albe înscrise pe dungile aurii ale maforionului. De asemenea, ramele le împodobea deseori cu motivul funiei[195].

Iuliana Dancu afirmă că meşterii din Valea Sebeşului foloseau ca liant albuşul de ou. Acest liant, spre deosebire de gălbenuşul de ou care este un liant rezistent, a provocat în timp detaşarea stratului pictural de suport[196]. Aşa se justifică, după afirmațiile cercetătoarei, degradările apărute în timp la nivelul peliculei de culoare.

[194] Dancu, Dancu 1975, p. 94.
[195] Dancu, Dancu 1975, p. 108.
[196] Dancu 1966, pp. 80-81.

Observații cu privire la conservarea şi restaurarea icoanelor pe sticlă

În urma studiului icoanelor pe sticlă, am presupus că deteriorarea lor este în primul rând rezultatul tehnicii şi materialelor folosite, iar în al doilea rând este rezultatul condițiilor de păstrare necorespunzătoare. O altă cauză a degradării culorii icoanelor pe sticlă o constituie jocul sticlei în rama de lemn, care a dus la frecarea suprafeței pictate de capacul din spatele icoanei.

Susan Corr afirmă că diferitele tipuri de materiale (lemn, hârtie, metal, sticlă etc.), de multe ori combinate într-un singur obiect, produc degradări, fiecare material necesitând prezervare specifică[197].

Astfel, degradările majore întâlnite la aceste icoane pe sticlă au fost cele care au afectat pelicula de culoare: murdărie superficială, aderentă, ancrasată, hârtie ce s-a fixat în timp pe stratul de culoare, fenomenul de pulverulență, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune de culoare, uzura datorată contactului sticlei cu falțul ramei, degradarea fotochimică a lemnului. Tot din această categorie fac parte manipulările şi intervențiile inadecvate[198].

Indicații la modul de păstrare a icoanelor pe sticlă

Expunerea temporară sau permanentă şi depozitarea icoanelor trebuie să fie făcute într-un spațiu corespunzător, salubru, stabil din punct de vedere al microclimatului (UR=50 - 65%; T=18 - 20º C), fără fluctuații mari sau bruşte ale valorilor acestuia, iar nivelul iluminării să fie cuprins între 120-150 lucşi.

Depozitarea icoanelor se va face după ambalarea prealabilă a pieselor în două tipuri de ambalaj: unul interior, moale, în husă din material textil sintetic (netex) şi unul mai rigid, ambalaj exterior (carton cu aciditate redusă) sau cutie de carton ce va proteja piesa împotriva şocurilor mecanice. Icoanele vor fi aşezate în rastel pe verticală, în aşa fel încât să aibă stabilitate, stare de repaus complet şi posibilitate de acces corespunzătoare.

Susan Corr, în *Caring for Collections. A Manual of Preventive Conservation*, ne informează că, în cazul expunerii, este important să menținem mişcarea aerului în jurul obiectelor pentru a evita dezvoltarea de fungi sau a altor factori biologici. De aceea, în expunere, icoanele pe sticlă sunt îndepărtate de perete cu bucăți de plută aşezate pe spatele ramei. Astfel, spațiul dintre icoană şi perete permite circulația aerului şi previne condensul[199].

Fiecare piesă ce necesită restaurare constituie un caz aparte. Ținând cont de toate exigențele, am păstrat şi respectat întocmai integritatea a ceea ce a ajuns până la noi.

---

197 Corr 2000, p. 10.
198 Curcă 2006, p. 416.
199 Corr 2000, p. 29.

În loc de concluzii

Noi suntem cei de ieri. Voi sunteți cei de mâine …
Nu uitați să duceți mai departe tradiția!

Prin aceste piese restaurate, muzeul reînvie trecutul. Obiectele ne vorbesc printr-un limbaj unic, cel al cunoaşterii. Prin ele pătrundem într-un timp de mult apus. Este uimitor cum aceste piese de o inestimabilă valoare reuşesc să transmită receptorului mesajul trecutului, trecut al valorilor spirituale, care nu lasă să fie uitată istoria neamului nostru.

Dorința de a înțelege procesul de restaurare, de a cunoaşte trecutul icoanelor şi, prin el, povestea fiecărei piese ca individualitate proprie, este unul din impulsurile care ne aduc în preajma lor.

Pentru o clipă timpul se opreşte în loc, căpătând o altă dimensiune. Şi astfel trecutul devine prezent prin obiectele care sunt rezultatul unor tradiții şi meşteşuguri reînviate de restauratori.

Frumusețea şi diversitatea temelor, desenul, compoziția şi culorile zugravilor din trecut reflectă însuşi traiul pe care l-au dus. Icoana nu este altceva decât povestea vieții lor, în care au adunat bucurii transpuse în culori vii sau tristeți oglindite în chipuri de o seninătate uluitoare.

Ne plecăm şi acum în fața operelor care au străbătut veacurile.

BIBLIOGRAFIE

Izvoare

I. Colecția de icoane pe lemn şi pe sticlă a Complexului Național Muzeal „Astra"
II. Biserica de lemn din satul Dretea, comuna Mănăstireni, județul Cluj
III. Schitul sub Piatră, comuna Sălciua, județul Alba

Surse arhivistice

Arhiva ştiințifică a Muzeului „Astra"

Surse legislative

Normele 2003 - Normele de conservare şi restaurare a bunurilor culturale mobile clasate - Hotărârea nr. 1546 din 18 decembrie 2003, în temeiul art. 108 din Constituția României, republicată, şi al art. III din Ordonanța de urgență a Guvernului nr. 16/2003 pentru modificarea şi completarea Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil

Studii, articole, lucrări de sinteză

Avram, Crişan 1998 - Avram, Alexandru, Crişan, Vasile, *Ghid cultural turistic*, Bucureşti, Editura FF Press, 1998

Brandi 1996 - Brandi, Cesare, *Teoria restaurării*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1996

Coman-Sipeanu 2002 - Coman-Sipeanu, Olimpia, *Conservarea-restaurarea icoanelor pe sticlă*, în *Studii şi comunicări de etnologie*, Sibiu, Editura Academiei Române, 2002

Coman-Sipeanu, Bucur, Ionescu 2007 - Coman-Sipeanu, Olimpia, Bucur, Mirel, Ionescu, Geanina, *Cercetarea, conservarea, restaurarea şi valorificarea colecției de icoane pe sticlă a CNM „Astra" Sibiu - proiect în curs de derulare*, în Conferința Internațională „Tendințe în Conservarea Preventivă"; Sesiunea Națională de Conservare-Restaurare Sibiu 26-29 septembrie 2007, CePCoR, Complexul Național Muzeal „Astra", Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM" - ISBN 978-973-88607-1-1, 2008 [Cd-Rom]

Corr 2000 - Corr, Susan, *Caring for Collections, A Manual of Preventive Conservation*, Dublin, The Heritage Council, 2000

Cristache Panait 1987 - Cristache Panait, Ioana, *Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei, mărturii de continuitate şi creație românească*, Alba Iulia, Editura Episcopiei Ortodoxe Române, 1987

Curcă 2005 - Curcă, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul” nr. inv. 295 OC din colecția Complexului Național Muzeal „Astra” - Sibiu*, în STUDIA UNIVERSITATIS CIBINIENSIS Series Historica II, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2005

Curcă 2006 - Curcă, Alina, Geanina, *Probleme specifice de restaurare a opt icoane pe sticlă din Colecția Telea*, în „CIBINIUM 2001-2005”, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM”, 2006

Curcă-Ionescu 2007a - Curcă-Ionescu, Alina, Geanina, *Cercetarea depozitului vizând mediul colecției cu starea de conservare a icoanelor pe sticlă şi lemn din cadrul CNM „Astra” Sibiu 2006*, în *BRVKENTHAL ACTA MVSEI II. 1*, Alba Iulia, Editura „ALTIP”, 2007

Curcă-Ionescu 2007b - Curcă-Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată” aparținând pictorului Pavel Zugravul*, în *Conservarea şi restaurarea patrimoniului cultural*, vol. VII, Iaşi, Editura Trinitas, 2007

Curcă-Ionescu 2008 - Curcă-Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe lemn „Maica Domnului cu Pruncul”*, în *Revista muzeelor* 1/2008, Bucureşti, Centrul de Pregătire Profesională în Cultură, 2008

Dancu 1966 - Dancu, Iuliana, *Restaurarea icoanelor pe lemn şi pe sticlă*, Bucureşti, 1966

Dancu, Dancu 1975 - Dancu, Iuliana, Dancu, Dumitru, *Pictura țărănească pe sticlă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975

Dionisie din Furna 2000 - Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Bucureşti, Editura Sophia, 2000

Evdochimov 1992 - Evdochimov, Paul, *Arta icoanei, o teologie a frumuseții*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1992

Florescu 1996 - Florescu, Radu, *Bazele muzeologiei*, Bucureşti, 1996

Gillies, Putt 1995 - Gillies, Teresa, Putt, Neal, *The ABCs of Collections Care*, Manitoba Museum of Man and Nature, 1995

Guillemard, Laroque 1999 - Guillemard, Denis, Laroque, Claude, *Manuel de conservation préventive, Gestion et contrôle des collections*, Dijon, 1999

Horie 1992 - Horie, C. V., Materials for Conservation, *Organic consolidants, adhesives and coatings*, Butterworth Heinemann Ltd, 1992

Ionescu 2009a - Ionescu, Alina, Geanina, *Icoane pe lemn şi sticlă din principalele colecții sibiene*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM”, 2009

Ionescu 2009b - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe lemn „Înălțarea lui Iisus”, din colecția Complexului Național Muzeal „ASTRA” - Sibiu*, în „CIBINIUM 2006–2008”, Partea a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM”, 2009

Mâle 1976 - Mâle, Gilberte Emile, *Restauration des Peintures de Chevalet*, Paris, Office du Livre, 1976

Moldoveanu 1999 - Moldoveanu, Aurel, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale*, Bucureşti, 1999

Monahia Iuliania 2001 - Monahia, Iuliania (Maria Nicolaevna Socolova), *Truda iconarului*, Bucureşti, Editura Sophia, 2001

Mora, Mora, Philippot 1986 - Mora, Paolo, Mora, Laura, Philippot, Paul, *Conservarea picturilor murale*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1986

Nicolaus 1999 - Nicolaus, Knut, *The Restauration of Paintings*, Könemann, 1999

Nicolescu 1979 - Nicolescu, Corina, *Muzeologie generală*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1979

Petroniu 2002 - Petroniu, Florea, *Icoana Ortodoxă*, Oradea, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, Bihorului şi Sălajului, 2002

Porumb 1998 - Porumb, Marius, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania sec. XIII-XVIII*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1998

Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008 - Rustoiu, I., Băjenaru, E., Dumitran, A., Szöcs, F., K., *...Prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Alba Iulia, Editura „ALTIP", 2008

Sandu, Sandu 2005, I - Sandu, Ion, Sandu, Ioan-Gabriel, *Aspecte moderne privind conservarea bunurilor culturale*, vol. I, Iaşi, Editura Performantica, 2005

Sandu, Popoiu, Sandu, van Saanen 2001 - Sandu, I., C., Anca, Popoiu, Paula, Sandu, Ion, van Saanen, Antonia, Donzé, *Aspecte metodologice privind conservarea ştiințifică a patrimoniului cultural*, Iaşi, Editura CORSON, 2001

Uspensky, Lossky 2003 - Uspensky, Leonid, Lossky, Vladimir, *Călăuziri în lumea icoanei*, Bucureşti, Editura Sophia, 2003

Caring for collections 1984 - ***, *Caring for collections. Strategies for conservation, maintenance and documentation, American Association of Museums*, Washington, 1984

LISTA ILUSTRAȚIILOR

VI. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1230 OC / 76
90. Detaliu faţă înainte şi după restaurare
91. Ansamblu faţă-verso înainte de restaurare
92. Detaliu faţă înainte de restaurare
93. Detalii capac şi ramă înainte de restaurare
94. Detalii înainte de restaurare
95. Detalii înainte de restaurare
96. Detaliu înainte de restaurare
97. Aspect din timpul demontării capacului
98. Detalii din timpul restaurării capacului
99. Detaliu din timpul emolierii peliculei de culoare
100. Detalii după integrarea cromatică
101. Fixarea corespunzătoare în ramă
102. Ansamblu faţă-verso după restaurare

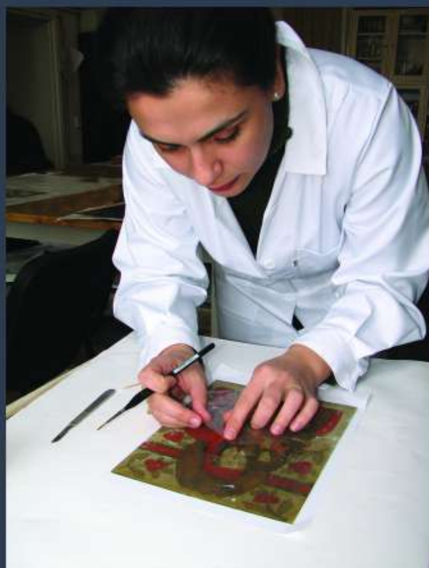
VII. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1246 OC / 83
103. Detaliu faţă înainte şi după restaurare
104. Ansamblu faţă-verso înainte de restaurare
105. Ansamblu ramă şi capac înainte de restaurare
106. Aspecte din timpul restaurării
107. Detalii din timpul curăţirii şi consolidării peliculei de culoare
108. Aspecte din timpul integrării cromatice
109. Aspecte din timpul consolidării suportului
110. Fixarea corespunzătoare în ramă
111. Ansamblu faţă-verso după restaurare

VIII. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1248 OC / 87
112. Detaliu faţă înainte şi după restaurare
113. Ansamblu faţă-verso înainte de restaurare
114. Aspecte după demontarea capacului
115. Aspect din timpul îndepărtării hârtiei de pe spatele capacului
116. Aspecte din timpul curăţirii şi consolidării peliculei de culoare
117. Detaliu din timpul integrării cromatice
118. Detalii din timpul consolidării suportului
119. Fixarea corespunzătoare în ramă
120. Ansamblu faţă-verso după restaurare

IX. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 1234 OC / 91
121. Detaliu faţă înainte şi după restaurare
122. Ansamblu faţă-verso înainte de restaurare
123. Aspect din timpul demontării capacului
124. Aspecte din timpul restaurării ramei
125. Aspecte din timpul consolidării peliculei de culoare
126. Aspecte din timpul integrării cromatice
127. Fixarea corespunzătoare în ramă
128. Ansamblu faţă-verso după restaurare

X. Icoana pe sticlă „Maica Domnului Îndurerată”, nr. inv. 213 OC / 95
129. Detaliu faţă înainte şi după restaurare
130. Ansamblu faţă-verso înainte de restaurare
131. Detaliu faţă înainte de restaurare
132. Aspect din timpul demontării capacului
133. Aspecte înainte de restaurare
134. Aspecte din timpul curăţirii şi consolidării peliculei de culoare
135. Aspecte din timpul curăţirii lacunelor şi a integrării cromatice
136. Aspecte din timpul consolidării suportului
137. Fixarea corespunzătoare în ramă
138. Ansamblu faţă-verso după restaurare

CUPRINS



- Născută la 18 octombrie 1977 (Balş, judeţul Olt)
- Studii liceale la Slatina: Şcoala Normală „Nicolae Titulescu"
- Studii universitare: Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Istorie şi Patrimoniu. Titlul de Licenţiat în Arte, Profilul: Arte Plastice şi Decorative, Specializarea: Conservare şi Restaurare, Secţia „Pictură"
- Membră ICOM - International Council of Museums
- Membră a Uniunii Artiştilor Plastici din România - Filiala Sibiu, cu expoziţii personale şi de grup în ţară şi în străinătate
- Expert restaurator pictură tempera în cadrul Complexului Naţional Muzeal „Astra", Sibiu
- Studii postuniversitare: Master *Protejarea şi Valorificarea Patrimoniului Naţional Istoric*, Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
- Doctorat în istorie - Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Istorie şi Patrimoniu „Nicolae Lupu", Catedra de istorie antică şi medievală; Îndrumător: Prof. Univ. Dr. Thomas Nägler; Tema: *Cultul icoanei în iconografia bizantină din perspectivă istorică. Stilul bizantin reflectat în icoanele de secol XVIII-XIX din colecţiile sibiene*
- Cadru didactic asociat al Universităţii „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Istorie şi Patrimoniu „Nicolae Lupu", Catedra de Conservare-Restaurare
- Experienţă ştiinţifică în domeniul conservării şi restaurării: Saloane şi Sesiuni naţionale şi internaţionale
- Experienţă practică în domeniul conservării şi restaurării: Restaurarea icoanelor pe suport de lemn şi sticlă din cadrul Complexului Naţional Muzeal „Astra", precum şi din alte colecţii din ţară
- Cercetare în domeniul Conservării şi Restaurării (icoane pe lemn şi icoane pe sticlă)
  Cercetarea, conservarea, restaurarea şi valorificarea colecţiei de icoane pe sticlă a CNM „Astra" Sibiu - proiect în curs de derulare, autori: Coman-Sipeanu Olimpia, Bucur Mirel, Ionescu Geanina - Conferinţa Internaţională „Tendinţe în Conservarea Preventivă"; Sesiunea Naţională de Conservare - Restaurare - CNM „Astra", Sibiu, 26-29 septembrie 2007, CePCoR, Complexul Naţional Muzeal „Astra", Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM" - ISBN 978-973-88607-1-1, 2008 [MultiMedia CD]
- Autoare a numeroase studii în reviste de specialitate, dintre care amintim:
  „STUDIA UNIVERSITATIS CIBINIENSIS Series Historica II", Sibiu, Editura Universităţii „Lucian Blaga", 2005, ISSN 1584-13165
  „CIBINIUM 2001-2005", Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM", 2006, ISSN 1842 - 0249
  „STUDIA UNIVERSITATIS CIBINIENSIS" - Series Historica III-IV, Sibiu, Tipar Techno Media, 2006-2007, ISSN 1584-3165
  „BRVKENTHAL. ACTA MVSEI II. 1" - Sibiu/Hermannstadt, Alba Iulia, Editura „ALTIP", 2007, ISSN 1842 - 2691
  „CONSERVAREA ŞI RESTAURAREA PATRIMONIULUI CULTURAL", vol. VII, Iaşi, Editura Trinitas, 2007, ISBN 978 - 973 - 155 - 002 - 2
  „REVISTA MUZEELOR" 1/2008, Publicaţie editată de Centrul de Pregătire Profesională în Cultură, Bucureşti, ISSN 1220-1723
  „CIBINIUM 2006-2008", Partea a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM", 2009, ISSN 1842-0249
  Autoare a volumului: *Icoane pe lemn şi sticlă din principalele colecţii sibiene*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM", 2009, ISBN 978-973-8993-49-5
- Alte activităţi în domeniu: Colaborator la Proiectul Muzeului Naţional al Unirii din Alba Iulia *Fragmente din universul credinţei româneşti* finanţat de Administraţia Fondului Cultural Naţional şi al Direcţiei Judeţene Alba pentru Cultură, în volumele:
  ... Prin mine, Ioan Pop Zugravul, Alba Iulia, Editura „ALTIP", 2008 - autori: Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly
  Zugravii de la Feisa - Catalogul expoziţiei temporare, Alba Iulia, Editura „ALTIP", 2008, autori: Ana Dumitran, Elena - Daniela Cucui
  Zugravii Lazului. Pictura murală, Alba Iulia, Editura „ALTIP", 2008 - autor: Ioana Rustoiu

ISBN 978-973-8993-48-8